

51º Année. 641º Livraison.

4e Période. Tome IV

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE NOVEMBRE 1910

- I. L'HAUSSMANNISATION DE PARIS, par M. Henri Clouzot.
- II. LE SALON D'AUTOMNE, par M. Henry Bidou.
- III. JUAN DE VALDES LEAL (1er article), par M. Paul Lafond.
- IV. Un Livre sur Paris, illustré par M. Charles Heyman, par M. Savenay.
- V. L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE AU XVIIIº SIÈCLE (6° article), par M. André, Blum.
- VI. Bibliographie: Alfred Dehodencq (G. Séailles), par M. J. G.; L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche (éd. ill. par Daniel Vierge), par M. R. M.; — Edme Bouchardon (A. Roserot), par M. Henri Stein; — La Sculpture bolonaise (J.-B. Supino), par M. Marcel Reymond; — Les Monuments d'art en Dalmatie (G. Kowalczyk), par M. C. G.

Trois planches hors texte:

Portraits de la famille ***, par F. Bazille: héliogravure.

La Rue du Haut Paré, eau-forte originale de M. Ch. Heyman.

Étude pour le « Combat de novillos », par Alfred Dehodencq : héliotypie en couleurs Fortier et Marotte.

48 illustrations dans le texte.

La Gazette des Beaux-Arts, publiée, sous la direction de M. Théodobe Reinach, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE, Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr. | ÉTRANGER: — 68 fr. — 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches horstexte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGIMANN SUCC:
406, B4 S'-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Nº 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 5 francs.



Cliché Giraudon.

LA PLACE DU CHATELET, LA FONTAINE DU PALMIER ET LES THÉATRES
(DAVIOUD, ARCHITECTE)

L'HAUSSMANNISATION DE PARIS

I l'art de dessiner les jardins, perpétué à travers les âges, s'est vu remis en honneur en France dès les premiers temps de la Renaissance, nous avons dû arriver au xxº siècle pour nous apercevoir qu'il existait des règles applicables à la création, au développement ou à l'embellissement des centres urbains, et que l'art de dessiner les villes, — Town-planning ou Städtebau, — dépassant la portée d'une simple opération de voirie, appartenait aussi bien aux artistes qu'aux administrateurs ou aux géomètres. Il a fallu une véritable croisade de bons esprits, et l'exemple des nations voisines, pour acclimater chez nous cette idée, d'apparence très simple, que si la nécessité d'une méthode apparaît pour la fondation de villes créées de toutes pièces, telles les capitales du Nouveau Monde, cette nécessité se présente plus impérative encore lorsqu'il s'agit de transformer une vieille cité comme Paris, dont la parure et la grâce résultent du lent apport des siècles.

Maintenant le réveil a sonné sur les quais de la Seine. S'il nous manque encore des organes spéciaux, comme *The Town-planning Review* et *Die Städtebau*, nous avons du moins toute une littérature du sujet où MM. Louis Bonnier, Hénard, Émile Magne, G. Benoit-Lévy, Augustin Rey Gustave Kahn, et bien d'autres, se sont faits les défenseurs de la beauté urbaine. Bien plus, tandis que Berlin clôturait

son exposition internationale (Allgemeine Städtebau-Ausstellung), et que Londres annonçait son congrès (Town-planning Conference¹), M. Marcel Poëte mettait sous nos yeux, dans ce Service des Travaux historiques de la Ville de Paris dont il a fait un foyer si actif d'études parisiennes, un ensemble unique de documents sur La Transformation de Paris sous le Second Empire.

C'est cette petite exposition, premier et heureux effort accompli en France pour intéresser le grand public aux questions édilitaires, dont nous voudrions conserver ici le souvenir, bien moins en nous livrant à une description impossible et oiseuse des vues ou des plans qu'en essayant de tirer une leçon de l'exemple du passé et de dégager quelques enseignements de cet ensemble de travaux urbains, la plus formidable métamorphose qu'ait subie une grande cité en si peu d'années.

* *

Il n'était pas tentant à habiter, le Paris tel que l'avait laissé la Révolution de 1848! Le génie d'un Balzac pouvait dégager d'admirables tableaux des masures immondes qui entouraient le Louvre ou l'Hôtel de ville; l'amateur de pittoresque à la façon de Victor Hugo ou du Bibliophile Jacob pouvait y trouver une pâture inépuisable de murs éventrés et de ruines « romantiques ». Mais ces verrues étaient indignes d'une grande ville. La commodité, l'hygiène, la sécurité même des habitants, réclamaient de larges percées apportant l'air, la lumière, la vie dans le Paris de Villon et de Claude Le Petit.

Joignez à ces causes l'annexion imminente de onze agglomérations suburbaines, dont certaines formaient à elles seules de véritables villes, le déplacement des courants de circulation, amené par la création des gares de chemin de fer, devenues les véritables portes de Paris, la leçon sanglante des journées de Juin, qui venait de démontrer combien le dédale de ces ruelles et de ces coupe-gorge était favorable à l'émeute, et vous arriverez à cette conclusion qu'au milieu du xix° siècle tout gouvernement, quel qu'il fût, était fatalement amené à une transformation plus ou moins radicale de Paris.

Il se trouva que le souverain d'alors, tout frais débarqué d'Angleterre, arriva au pouvoir avec l'idée d'appliquer à sa capitale ce qui faisait la beauté de Londres. Il se trouva aussi que ce prince,

^{1.} Organisé par le Royal Institute of British Architects.

épris de grandeur et tenté par toutes les gloires napoléoniennes, hérita la fièvre de bâtisse de son illustre ancêtre. Il se trouva surtout que celui qu'on traitait à tort de doux rêveur appliqua à ses plans une volonté implacable et un effort ininterrompu. Dès lors, la transformation, qui aurait peutêtre demandé un demi-siècle à s'opérer, se fit en moins de seize ans, bouleversant de fond en comble la plus belle capitale du monde.

Aux yeux de la postérité, Haussmann incarne cette œuvre de destruction créatrice. L'opposition libérale, qui ne pouvait mettre en cause Napoléon III, exagéra l'im-



LA FONTAINE DU PALMIER
ET LA TOUR SAINT-JACQUES VERS 1856
(SOUBASSEMENT PAR BALTARD)
(Collection Hartmann.)

portance du fonctionnaire pour atteindre le souverain. Mais il semble bien que les *Mémoires* d'Haussmann n'ont pas usé seulement de flatterie en parlant du fameux plan de l'empereur, où

Patter to Four value 2 and a

Cliché Giraudon.

LA TOUR SAINT-JACQUES
(ÉTAT ACTUEL)

toutes les voies à percer étaient tracées d'une auguste main en bleu, en rouge, en jaune et en vert, et que l'initiative des grands travaux revient presque tout entière au souverain. Dans tous les cas, les décrets pour le dégagement du Louvre, la prolongation de la rue de Rivoli, le percement du boulevard de Strasbourg et de la rue des Écoles étaient déjà signés lorsque, le 1^{cr} juillet 1853, Haussmann quitta la préfecture de la Gironde 'pour prendre à l'Hôtel de ville la place de l'hésitant Berger.

Cette fois Napoléon III avait mis la main sur son grand premier rôle. Le nouveau venu alliait à une fermeté de caractère confinant à l'opiniâtreté une probité insoupçonnable, une puissance de travail étonnante, une faculté d'assimilation unique. Esprit médiocre et suffisant, plein de dédain pour tout ce qui échappait à sa nature peu cultivée, exemple parfait du haut fonctionnaire de l'Empire, c'était bien l'homme qu'il fallait pour mener à bien d'immenses projets, au besoin même par l'arbitraire.

Par quels moyens financiers celui qu'on appela le « vice-empereur » fit-il surgir les millions nécessaires? Ce n'est pas ici le moment de s'y arrêter. Un lourd pamphlet, dont le titre semble emprunté à une revue de fin d'année : Les Comptes fantastiques d'Haussmann,



Cliche Chanoine.

LA CITÉ AVANT 1862 (VUE PANORAMIQUE)

commença la réputation de Jules Ferry, mais ne démontra pas jusqu'à l'évidence que le préfet de la Seine ne fût pas un excellent administrateur. Quant aux résultats, nous les pouvons juger. Ils sont sous nos yeux, non seulement dans ces tableaux synthétiques si curieusement groupés au Service des Travaux historiques, mais encore dans la rue, autour de nous, partout où nous portons nos pas, car le seul Paris que nous connaissions vraiment bien c'est le Paris d'Haussmann: l'autre, celui de 1848, il nous faut faire effort pour nous l'imaginer, ou le demander à une érudition livresque.

Dès son arrivée à la Préfecture, le terrible bâtisseur se fait la main en achevant la rue de Rivoli, depuis la caserne Napoléon jusqu'à Saint-Paul (1855), et en prolongeant le boulevard de Strasbourg, à peine construit, jusqu'à la Seine (1858), opérant à la croisée de la rue de Rivoli un travail d'arasement tel que, pour donner à

la tour Saint-Jacques le même niveau qu'auparavant, il faut l'élever en sous-œuvre de toute la partie comprise entre le sol actuel et la statue de Pascal. Les vieux ponts au Change et Saint-Michel sont emportés par la débâcle, et sur leurs tabliers abaissés le nouveau boulevard traverse la Seine, réunissant la gare du Nord à la barrière d'Enfer. En même temps les pavillons des nouvelles Halles sortent de terre, sur le modèle des gares de chemin de fer et pour répondre aux vues de l'empereur qui demande avant tout un large abri-couvert, « un vaste parapluie » (1854-1868). Les dégagements nécessaires renversent les maisons à piliers de la rue de la Tonnellerie,



Cliché Chanoine.

« LA MORT DE LA CITÉ » : VUE DES DÉMOLITIONS VERS 1863

qui font place à la rue claire et large du Pont-Neuf; la rue Turbigo draine la circulation vers la place du Château-d'Eau, concourant avec la rue Rambuteau, ouverte sous Louis-Philippe, à la transformation complète de ce quartier.

L'Hôtel de ville est dégagé. A la place des deux entrées de rues sordides de la Tannerie et de la Vannerie, la façade du monument s'ouvre sur l'avenue Victoria, large de trente mètres (1854); les casernes Napoléon et Lobau reculent à l'est sa ligne d'encadrement; au sud, le nouveau pont d'Arcole (1854) lui assure un débouché vers la rive gauche.

Avec moins de bonheur la Cité est livrée aux démolisseurs. De 1858 à 1868, tout ce foyer de vie intense, depuis Notre-Dame jusqu'à la place Dauphine, est la proie des Savoyards et des Limousins. C'est un défrichement impitoyable, où trois ou quatre énormes corps de

bâtiment, taillés au carré et séparés par de larges places rectangulaires : le Tribunal de Commerce (1864), la caserne de la Cité (1867), le nouvel Hôtel-Dieu (1866 à 1869), et le Palais de Justice remanié de fond en comble, viennent remplacer un réseau de ruelles où s'agitait une population de vingt-cinq mille âmes. Les deux rives sont désormais séparées par un désert¹.

En même temps, aux croisements des grandes voies, de nouvelles places se créent, plus stratégiques que monumentales. La caserne du Prince Eugène, « presque un palais », édifiée en 1858 sur la petite place du Château-d'Eau, exige un dégagement qui ne prend son effet qu'en 1862 après l'ouverture du boulevard du Prince Eugène (aujourd'hui Voltaire), et de l'avenue des Amandiers (de la République). Quatre ans plus tard, le percement du boulevard Magenta achève de donner à la place, croisée de sept grandes artères, l'impression de symétrie qui lui manquait.

Les mêmes préoccupations stratégiques — qu'il ne faudrait cependant pas exagérer et donner pour unique but aux plans de Napoléon III² — font éventrer la montagne Sainte-Geneviève par la rue des Écoles et la rue Monge. Le boulevard Saint-Germain déroule sa grande voie transversale, véritable rue de Rivoli de la rive gauche, à travers les vieilles rues tortueuses du quartier Latin chères aux émeutiers.

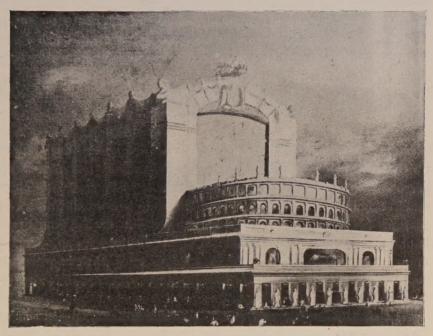
Dans le faubourg Saint-Antoine, enfin, la rue de Lyon, élargie, sert de déversoir à la longue et belle avenue Daumesnil; le canal Saint-Martin, dont le plan d'eau est abaissé, forme le large boulevard de la Reine Hortense (Richard Lenoir). Le souverain se déclare satisfait. L'insurrection est vaincue par cette voie magistrale, d'une seule venue, d'où l'on peut au besoin prendre à revers tout le faubourg.

Pendant ce temps, à l'autre bout de Paris, s'élabore une nouvelle ville de luxe et de fêtes. La construction de l'Opéra de Charles Garnier, choisi en 1861 entre 160 projets soumis au jury, bouleverse

^{1.} Consulter l'excellente notice : La Transformation de Paris sous le Second Empire, rédigée à l'occasion de l'Exposition, par M. Marcel Poëte et ses collaborateurs. Fruit de recherches approfondies, cette plaquette restera comme un document de premier ordre sur la question.

^{2.} Voyez, entre autres, M. André Hallays, dans un article d'ailleurs remarquable et auquel nous avons fait plus d'un emprunt : « La moindre courbe, le moindre ressaut des façades eût gêné le tir de l'artillerie. Voilà la véritable cause de la fastidieuse monotonie du Paris moderne. » (Revue hebdomadaire, 5 février 1910.)

tous ces parages. La rue Réaumur est prolongée, les rues Auber, Halévy, Scribe et Meyerber, par leurs croisements, viennent dégager à droite et à gauche le futur édifice; le boulevard Haussmann met en valeur sa façade postérieure, en attendant l'ouverture décidée de l'avenue Napoléon (avenue de l'Opéra), qui rattachera la grande scène lyrique au Louvre et aux Tuileries. La nouvelle place de l'Opéra est constituée. La vie mondaine et élégante bat son plein autour de ces immeubles somptueux qui abritent les grands hôtels,



PROJET DE CONSTRUCTION DE L'OPÈRA, PAR ETEX (1860)

les fastueux cafés, les brillants magasins du boulevard des Capucines et des Italiens.

Mais le Paris animé et bruyant est encore trop à l'étroit. Au début du Second Empire, la place de la Concorde en marquait la fin. Sous la main à poigne d'Haussmann, il fait un bond formidable vers l'ouest. D'un seul effort, il franchit les Champs-Élysées, le Cours-la-Reine, nivelle au passage la montagne de Chaillot, et, par une route de pelouses vallonnées, de massifs d'arbres et d'arbustes de choix, de corbeilles de plantes vertes et de fleurs, monte à l'assaut de Passy. Et c'est tout un quartier neuf qui surgit autour de la nouvelle place du Roi de Rome (Trocadéro), et des avenues d'Iéna, Joséphine (Marceau), de l'Alma, du Roi de Rome

(Kléber), créées de 1865 à 1867. Et c'est, le long du nouveau chemin de fer de ceinture, la place de Courcelles, le boulevard Pereire, l'avenue du Prince Jérôme (Niel), le boulevard de Neuilly (avenue de Villiers), qui ouvrent de nouvelles voies aux habitations luxueuses. Et c'est, entre ces deux centres, le rond-point de l'Étoile, paisible coin de verdure, avec ses deux pavillons à colonnes des anciennes barrières, ses allées d'arbres alignés pour la promenade, qui se voit escaladé par les immeubles de luxe, et change les cinq branches de son étoile primitive en douze avenues monumentales, dont la somptueuse avenue de l'Impératrice (avenue du Bois), avec ses 120 mètres de largeur, est comme l'apothéose. Le cœur de la haute société bat aux Champs-Élysées, comme il faisait au faubourg Saint-Germain sous les régimes passés.

Haussmann, cependant, - ou l'empereur, car c'est une des grandes pensées du règne, - sait imposer des digues à ce flot envahisseur de la bâtisse. A tous les coins de Paris surgissent des promenades, des squares, des parcs, à l'instar des jardins de Londres qui ont si vivement frappé Napoléon III pendant son séjour en Angleterre. Le bois de Boulogne, cédé à la Ville en 1852, étouffe entre ses murs; de longues avenues droites le traversent de part en part, ne permettant au visiteur aucune illusion sur les limites de la promenade. Haussmann achète la plaine de Longchamp, abat les murs, et appelle Alphand de Bordeaux, où il est ingénieur ordinaire des Ponts et Chaussées. De 1853 à 1858, les anciennes allées se convertissent en routes sinueuses. On crée des sentiers sous bois, dont quelques-uns sont jalonnés par l'empereur lui-même. Des pièces d'eau se creusent, trois ruisseaux serpentent; chalets, kiosques, maisons de gardes, s'élèvent sur les dessins élégants de l'architecte Davioud. Le champ de courses de Longchamp s'aménage, le Pré-Catelan se transforme, et le Jardin zoologique d'Acclimatation s'ouvre entre la porte des Sablons et celle de Madrid. Les Parisiens n'ont rien à envier à la promenade d'Hyde Park.

Plus familial, le bois de Vincennes, de l'autre côté de Paris, se voit métamorphosé par trois lacs, des allées sinueuses et la nouvelle avenue Daumesnil, qui le rattache à la capitale. Au nord-est, les Buttes-Chaumont, au sud le Parc Montsouris, avec leurs pelouses, leurs rochers à pic, leurs pièces d'eau, viennent compléter cette ceinture unique de verdure.

A l'intérieur même de la ville, l'empereur, mieux inspiré que la Convention, qui n'a pas su tirer parti des jardins des commu-



L'ARC DE TRIOMPHE ET LE ROND-POINT DE L'ÉTOILE EN 1846

AQUARELLE PAR THIERRY

(Bibliothèque de la Ville de Paris.)

nautés religieuses, réserve des espaces libres. Le percement des boulevards Malesherbes et Haussmann entraîne, avec le lotissement d'une partie du domaine de Monceau, l'aménagement du reste en promenade publique. On répare les curiosités dessinées par Carmontelle en 1778, le pavillon de verdure, la source, la naumachie, la pyramide et l'obélisque. Partout de nouveaux squares se créent, les anciens s'aménagent. A la Tour Saint-Jacques (1856), aux Arts et Métiers, au Temple (1857), aux Innocents (1853), à la Trinité, en vingt autres points de Paris, de coquets jardins remplacent les anciens terrains vagues, formés de débris et de plâtras où végétaient des arbres chétifs.

Ajoutez à tant de travaux, dont la complexité lasse la plume,



Cliché Giraudon.

L'ARC DE TRIOMPHE DE L'ÉTOILE ET L'AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

IV. - 4º PÉRIODE. 46

l'organisation des transports en commun, la transformation de l'éclairage public, la mise en service d'un colossal réseau d'égouts, la dérivation et la distribution de l'eau des sources de la Dhuys et de la Vanne, et vous aurez à peine une vue d'ensemble de l'œuvre accomplie en seize ans par Haussmann et ses collaborateurs trop oubliés : Baltard, l'auteur des Halles, Hittorff, décorateur de la Concorde, Visconti et Lefuel, architectes du nouveau Louvre, Ballu, auteur de la Trinité, Magne, Vaudremer, Davioud, et bien d'autres.

* *

Tout cet effort immense est venu se refléter dans les minces vitrines de l'exposition de la rue de Sévigné, et, grâce à l'ingénieuse présentation de M. Marcel Poëte et de ses collaborateurs, MM. E. Clouzot et G. Henriot, on peut étudier sous toutes ses faces le plan d'Haussmann: Les Gares, nouvelles portes de Paris; La Croisée de Paris; Les Halles; Les Places-carrefours; Les Places rayonnantes; Le Carrefour de luxe; La Poussée vers l'Ouest; Les Espaces libres; La Transformation sur la Seine; La Mort de la Cité; La Transformation de la rive quuche, toutes les phases de cet incroyable bouleversement, jusque dans ses répercussions sur l'esprit public, avec les caricatures mordantes de Cham et de Daumier. C'est une lecon de choses par l'image, où triomphe, à côté des aquarelles, des dessins originaux et des photographies, l'amusante vignette sur bois des journaux illustrés, sèche et précise, mais toujours spirituelle. On en sort suffisamment documenté pour faire table rase de toute opinion préconcue et se poser cette question malaisée à résoudre : « D'un tel plan, accompli avec une hâte qui ressemble à un accès de fièvre, Paris est sorti assaini et plus grand. Est-il sorti plus beau? »

Haussmann, quoi qu'il en dise dans ses Mémoires, n'était rien moins qu'un artiste, et ses deux principes directeurs, le tracé en ligne droite et la recherche de la perspective monumentale, étaient malheureusement aussi ceux de Napoléon III. L'historien de Jules César, toutes considérations stratégiques à part, — nous avons déjà dit qu'on leur avait donné trop d'importance, — ne voyait rien au-dessus de la « voie romaine ». Mais il semble toutefois qu'il ne poussait pas aussi loin que son préfet la superstition des lignes géométriques : « L'empereur », avoue Haussmann avec quelque amertume, « me reprochait de trop sacrifier à la correction des alignements et de trop chercher des points de vue pouvant justifier la

direction des voies publiques. « A Londres, me disait-il, on ne « s'occupe que de satisfaire le mieux possible aux besoins de la cir- « culation ». — Ma réponse invariable était : « Sire, les Parisiens « ne sont pas des Anglais, il leur faut davantage ¹. »

Le plus curieux, c'est qu'Haussmann avait probablement raison. Il reconnaissait chez ses contemporains ce goût immodéré de la symétrie et de la ligne droite que l'on retrouverait peut-être encore, si l'on cherchait bien, chez la majorité des Français. Ce n'est pas en vain que la Renaissance classique, les architectes de Louis XIV et ceux de Napoléon Ier avaient prêché la mesure, la règle, la disci-



NIVELLEMENT DE LA MONTAGNE DE CHAILLOT VERS 1866 (Collection de M.P. Blondel.)

pline des ordres classiques. Depuis trois siècles la fantaisie des maîtres de l'œuvre du Moyen âge s'était vue proscrite de l'architecture, et la façade lisse et percée de trous réguliers du baron Haussmann était déjà en 1567 dans ces lignes de Philibert de l'Orme : « Point de feuillage ny basse-taille qui ne r'amassent qu'ordures, villennies, nyds d'oyseaux, de mousches et semblable vermine ². » Les rues qu'avait projetées la Commission des artistes de l'an IV étaient en ligne droite; les façades de Napoléon I^{er} s'alignaient à la parade comme ses grenadiers; la monarchie de Juillet n'avait pas fait ombre au tableau, et si les grands boulevards s'incurvaient encore avec la grâce d'une allée de parc anglais, c'est qu'ils avaient

^{1.} Haussmann, Mémoires, t. II, p. 523.

^{2.} Premier tome de l'Architecture, 1567, fol. 6.

épousé au xvu° siècle la forme des anciens remparts. Les percées qu'à la même époque les intendants pratiquaient dans les principales villes du royaume s'ouvraient en ligne droite, inexorablement droite ¹. Il a fallu l'exagération du principe par Haussmann, et surtout l'éclosion simultanée de centaines de kilomètres en tracés géométriques, pour faire découvrir la monotonie et l'ennui de l'alignement.

Cependant, si la ligne droite était défendable, c'était bien dans ces avenues rayonnantes autour des places Pereire, de l'Étoile ou du Trocadéro, sur des terrains presque déserts, où l'on pouvait tailler en plein drap. Mais un écueil inévitable, la longueur des voies, attendait les tracés haussmannesques. Le charme de la rue de la Paix, c'est qu'on en voit du premier coup l'aboutissement. La perspective est complète; l'œil satisfait s'arrête sur la colonne et l'admirable harmonie de la place Vendòme. Prenez une des avenues du Second Empire: leur rectitude inflexible, prolongée à perte de vue, fait songer à une route nationale. Elle est si monotone, même bordée de façades luxueuses, qu'on n'a qu'un seul désir: c'est d'arriver au bout. Seules, l'avenue du Bois et celle des Champs-Élysées échappent par leur largeur à cet ennui des lignes fuyantes. Mais quel « voyant » unique que l'arc de triomphe de l'Étoile!

Le nivellement à outrance n'a pas peu contribué à compléter cette impression d'uniformité et de tristesse. Le préfet-bâtisseur mettait son amour-propre à supprimer les accidents de terrain. Il ne comprenait pas quel parti artistique on en pouvait tirer, et que les mouvements du sol sur les grands boulevards, par exemple, concouraient, avec leur alignement brisé, à leur donner de l'intérêt. Son triomphe, c'est la suppression de la butte de Chaillot au moment de l'Exposition de 1867, avec son armée de terrassiers, ses légions de wagonnets et ses quinze cents mines explosant à la fois pour la fête du Prince impérial. Tout fier, il montrait à un des hôtes souverains de la France la rive droite ainsi transformée, et s'attirait cette repartie cruelle : « Superbe! monsieur le Préfet, mais ce qu'il vous faudrait, pour compléter la perspective, c'est une montagne! »

A ces deux causes de monotonie et d'ennui vient se joindre l'uniformité glaciale de l'architecture. Haussmann reprend, en les exagérant, les prescriptions édilitaires de ses devanciers. Chaque propriétaire doit faire régner sa façade sur celle du voisin, sans saillie ni retrait d'aucune sorte, avec un aplomb rigoureux de haut

^{1.} Par exemple à Tours, à Bordeaux, à Toulouse, etc.

en bas, à peine interrompu par des balcons aux maigres proportions, qui ne font que souligner à l'infini les lignes fuyantes. On voit naître les « maisons où la population est empilée par chambrées, constructions uniformes, incommodes, dont le prototype est la caserne, et l'hôtel garni le chef-d'œuvre ¹ ». Avec ses rangées d'arbres éperdument alignés, la rue devient une allée maussade et triste, entre deux cubes géométriques de maçonnerie.

Naturellement, les vices de cette conception s'exagèrent quand



L'ANCIENNE PLACE SAINT-MICHEL (CARREFOUR MÉDICIS)

SÉPIA PAR THORIGNY

Collection Hartmann.)

on arrive aux percées à travers les anciens quartiers. On ne saura jamais trop reprocher à Haussmann d'avoir appliqué un système d'une inflexible rigidité à un centre urbain aussi ondoyant et divers que Paris.

Certes nous n'avons pas le fétichisme des ruines. Nous ne voyons nul inconvénient, si l'hygiène et la nécessité de la circulation l'exigent, à remplacer par une plaque commémorative telle bâtisse dont les souvenirs historiques font le seul intérêt. Mais il y a autre chose dans Paris. D'admirables façades de vieux hôtels, des jar-

1. Proudhon, Du principe de l'art (cité par M. Émile Magne, L'Esthétique des villes).

dins, des parcs, nous ont été légués par les âges précédents, et constituent un patrimoine de beauté que nous avons le devoir de conserver 1. Napoléon III et Haussmann n'en ont eu cure. Le premier ne s'intéressait à l'archéologie que lorsqu'il s'agissait des Romains, et s'en remettait pour le reste à Viollet-le-Duc, qui rebâtissait Pierrefonds sous prétexte de restauration. L'autre croyait avoir assez fait en ouvrant le Musée Carnavalet aux ruines que les pioches de ses Savoyards avaient semées sur leur passage. Il eût certes fallu épargner, sur le parcours de la rue de Rivoli, la fontaine du Diable, l'hôtel d'Angiviller, l'hôtel de Montbazon, les piliers des Halles, la tour Bichat, et, sur le trajet du boulevard Saint-Germain, l'hôtel de la Force, l'hôtel de Samuel Bernard, l'hôtel de Broglie, l'hôtel de Forcalquier, l'hôtel de Montmorency, l'hôtel d'Humières, l'hôtel Bentheim². Jamais à aucune époque on ne fit meilleur marché du passé artistique de Paris. Au lieu de « découvrir les monuments qu'on ne voit pas », selon le précepte de Voltaire, Haussmann trouvait plus simple de les supprimer.

Étrange idéal de décor urbain : des tracés aveugles, des lignes inexorablement droites, des percées impitoyables pour obtenir des perspectives monumentales dans le milieu le plus dense de Paris! ll faut au terrible préfet des points de vue énormes : un dôme, un arc triomphal, une colonne, et, pour les obtenir, il rase sur son passage des monuments d'une indéniable beauté. Bien plus, quand ces « perspectives » n'existent pas, il les crée. On voit cette difformité esthétique, le dôme du Tribunal de Commerce, se dresser sur la rive gauche pour donner un point de vue au boulevard Sébastopol, reporté à l'ouest par l'alignement du Palais de Justice. On voit le boulevard Saint-Michel dévier, lui aussi, à l'ouest, pour obtenir le « yoyant » de la Sainte-Chapelle, et le pont Sully rester en projet parce qu'Haussmann, malgré l'empereur, le voulait avec la double perspective de la colonne de la Bastille et du dôme du Panthéon. On voit surtout Saint-Germain-l'Auxerrois, faute de se trouver dans l'axe de la grande entrée du Louvre, complété par une mairie en style gothique et un beffroi que les badauds du xxe siècle rappro-

^{1.} Depuis douze ans, la Commission du Vieux-Paris, instituée par arrêté du Préfet de la Seine, M. de Selves, le 18 décembre 1897, a accompli à cet égard une œuvre considérable. C'est une belle réponse de l'administrateur d'aujour-d'hui à l'administrateur d'hier.

^{2.} André Hallays, Haussmann et les travaux de Paris sous le Second Empire (Revue hebdomadaire, 5 février 1910).

chent de la tour Saint-Jacques, mais que les contemporains d'Haussmann comparaient à la tige d'un huilier gigantesque.

Quel parti merveilleux eût-il pu tirer, au lieu de ses repères artificiels, en utilisant les beautés monumentales ou naturelles dignes d'être conservées, qui eussent donné à ses tracés des inflexions, des ressauts, des angles rentrants ou sortants, des coudes, des jeux d'ombre et de lumière, du pittoresque, de la vie! Rien de tout cela ne l'eût empêché de faire ses voies aussi larges que possible. Comme l'a formulé Camillo Sitte, « il n'est pas du tout nécessaire de



Cliché Giraudon.

LA MAIRIE DU 1ºF ARRONDISSEMENT ET SON BEFFROI GOTHIQUE

renoncer à toutes les splendeurs de l'art et de renier toutes les expériences du passé. L'intensité de la circulation moderne pas plus que les exigences de l'hygiène ne nous y contraignent 1 ».

N'allons pas cependant trop loin dans la critique. De l'ensemble de l'œuvre d'Haussmann se dégage malgré tout une réelle impression de force, de richesse, d'énergie vitale. Le célèbre préfet « voyait grand ». C'est lui qui répondait à Hittorff, lui proposant de donner 40 mètres à l'avenue du Bois : « Entendu! mettez-en 120! » Si l'on peut lui reprocher de n'avoir pas compris la place urbaine, la grande place de décoration et de repos, telle que ses devanciers lui en avaient laissé de si beaux modèles, s'il a amoindri

^{1.} Camillo Sitte, L'Art de bâtir les villes (trad. par Camille Martin); Paris, Laurens, 1902.

les dimensions de ses carrefours de circulation au point que la place de l'Opéra tiendrait deux fois dans la place des Vosges et celle de la République, deux fois dans celle de la Concorde, il a, du moins, eu la vue large pour les espaces libres dont il a doté Paris. Le bois de Boulogne, Vincennes, les Buttes-Chaumont, le parc de Montsouris, le parc Monceau ont des beautés qui font passer sur bien des ruines et des fautes de goût.

* *

D'ailleurs, depuis sa retraite, qu'avons-nous fait? Quel effort avons-nous tenté? Un particularisme de quartier stérile a cherché, en entreprenant un peu partout de courts tronçons de voies, à donner un semblant de satisfaction aux points les plus opposés de la capitale. L'atlas des *Travaux de Paris de 1789 à 1889* est notre acte d'accusation. En face de la page du Second Empire, où tous les efforts sont groupés, où tout se tient, où tout s'enchaîne, celle de la Troisième République représente un parcellement lamentable, un émiettement tel, qu'il semble qu'on ait semé les travaux au hasard pour en saupoudrer tout Paris.

Bien plus, malingres copistes d'Haussmann, nos géomètres ont continué à suivre son plan. Alors que chaque jour la grande cité se transforme, que, de l'Opéra, son centre chemine vers l'Étoile, ce sont toujours les principes de 1853 qui président à nos opérations d'édilité. Le boulevard Raspail, qui vient de s'ouvrir, ne diffère nullement du boulevard Magenta, et quand une courbe légère de quelques mètres suffisait à sauver l'hôtel des Conseils de guerre, l'impitoyable alignement a passé par là son niveau destructeur. Si l'on n'y prend garde, d'autres monuments historiques sont menacés. L'hôtel de Fieubet, l'hôtel d'Ormesson, l'hôtel de Soubise, l'hôtel de Clisson, l'hôtel Hérouet, l'hôtel d'Albret, sont marqués pour la pioche du démolisseur. Le cri d'alarme est parti du cabinet même du préfet de la Seine, avec les remarquables rapports de M. Louis Bonnier⁴. Il semble que nous ayons conservé du plan d'Haussmann tout ce qu'il avait de fâcheux, sans avoir su donner en retour aux Parisiens ce qu'il leur avait distribué si libéralement il y a cinquante ans : les espaces libres. Au lieu d'agrandir le square du Temple, nous avons

^{1.} Mémoire de M. le Préfet de la Seine au Conseil municipal, 27 octobre 1909 (Aspects de Paris) (av. 20 planches).

construit des maisons de rapport sur le Carreau démoli, et le Champde-Mars se voit diminué de moitié par les immeubles que la spéculation y élève¹.

Seul, un effort sérieux a été tenté sur les façades et la rigueur des règlements s'est relâchée pour permettre aux architectes de distribuer un peu d'art et de fantaisie sur leurs immeubles. Ce n'est pas la faute des promoteurs de ces projets si certains de nos modernes bâtisseurs, qui ne sont ni des Lescot, ni des Mansard, n'ont vu dans la plus grande liberté des saillies que l'occasion de sanquer



NOUVEAU TYPE DE BOULEVARD A REDANS, PAR M. EUG. HÉNARD

leurs façades de lamentables gibbosités, pour augmenter d'autant la surface locative, et dans la liberté des toitures que le moyen, en les déformant, de gagner deux ou trois étages dans les combles ².

Quant à l'alignement, on en est toujours à la régularité stupide et sans âme. Si un mouvement de réaction s'est dessiné, il est venu de l'initiative privée, des curieuses brochures où M. Hénard propose de rompre la monotonie des nouvelles voies par des alignements discontinus, brisés, à redans, et de faire alterner les arbres avec la

^{1.} Nous n'avons même pas respecté les ensembles monumentaux créés par nos devanciers: voyez la surélévation des maisons de la rue de Rivoli, de la place des Victoires, de la place Vendôme, de la place des Vosges, les « gratte-ciel » de la place de l'Étoile, de la place de l'Opéra, etc. Cf. la *Proposition* de M. Émile Massard au Conseil municipal du 22 mars 1909.

^{2.} Paul Léon, Maisons et rues de Paris (Revue de Paris, 15 août 1910).

pierre de chaque côté des chaussées ¹. Le rapport de M. Louis Bonnier est le premier acte officiel qui puisse nous donner bon espoir pour l'avenir, et ce sont des paroles consolantes que celles-ci, sous la plume d'un agent voyer en chef:

« C'est la cassure de la rue de Rivoli qui, pour le passant venu du Louvre, met les pavillons de l'Hôtel de ville en silhouette en travers de la rue et en brise l'uniformité. C'est celle de la rue Montmartre qui met le chevet de Saint-Eustache au fond du paysage. C'est la courbe de la Seine qui ramène les tours du Trocadéro en vigueur sur le tableau des soleils couchants du Pont Royal. Les mouvements d'alignement et de nivellement des grands boulevards ne les rendent-ils pas plus intéressants que les autres, et s'imagine-t-on le plan de Paris rectifié, la Seine en ligne droite, la Cité et l'île Saint-Louis dans le prolongement l'une de l'autre? Autant vaudrait supprimer la courbe du Grand Canal de Venise. »

Ces voix seront-elles écoutées? Nous voici à la veille de la plus grande exécution de travaux municipaux qui ait été décidée depuis l'Empire, et nous ne savons absolument rien sur les projets en cours. Le silence est à l'ordre du jour. Haussmann avait un plan que l'on pouvait discuter. Non seulement l'opinion publique n'est pas consultée sur celui de 1910, mais nous ignorons même s'il en existe un, et si chaque quartier, au hasard de l'influence de ses édiles, ne va pas se partager une bribe du grand emprunt. Allons-nous nous trouver une fois de plus en face du fait accompli? Ne pourrons-nous élever la voix que lorsque l'armée des pioches aura enlevé un nouveau lambeau de Paris?

Il faut agir, il faut protester. Il faut surtout faire entendre cette vérité fondamentale, qui se dégage des expériences du passé comme des nécessités de l'heure présente : « Non, nous n'avons pas besoin de voies droites. Il ne nous faut que des voies suffisamment larges pour la circulation, avec des tournants arrondis. On les obtiendra aussi pittoresques par des rectifications de rues existantes qu'en ouvrant des trouées onéreuses et inutiles, en respectant et en mettant en valeur la beauté de Paris, qu'en recommençant les tracés aveugles d'Haussmann. »

HENRI CLOUZOT

^{1.} Eug. Hénard, Études sur les transformations de Paris, 1903-1909, 8 fasc. A retenir aussi l'idée de M. Magne, qui propose d'autoriser l'imposition des toitures transversales par rapport à la direction de la rue, comme on en rencontre dans les villes flamandes, et comme le Moyen âge en édifiait.



MARSEILLE : LE VIEUX PORT, PAR M. P. LAPRADE (Salon d'Automne.)

LE SALON D'AUTOMNE

It n'est pas de meilleure préparation à visiter le Salon d'Automne que de lire les notes écrites par Gauguin sur un album, et que Vers et prose viennent de publier: « La peinture est le plus beau des arts... Comme la musique, il agit sur l'âme par l'intermédiaire des sens, les tons harmonieux correspondent aux harmonies des sons; mais en peinture on obtient une unité impossible en musique...

« On blâme chez nous les couleurs sans mélange les unes à côté des autres. Sur ce terrain nous sommes forcément vainqueurs, aidés puisamment par la nature qui ne procède pas autrement.

« Un vert à côté d'un rouge ne donne pas du brun rouge comme le mélange, mais deux notes vibrantes. A côté de ce rouge, mettez du jaune de chrome, vous avez trois notes s'enrichissant l'une par l'autre et augmentant l'intensité du premier ton : le vert.

« A la place du jaune mettez un bleu, vous retrouvez trois tons différents, mais vibrant les uns par les autres.

« A la place d'un bleu mettez un violet, vous retombez dans un ton unique, mais composé, entrant dans les rouges.

« Les combinaisons sont illimitées. Le mélange des couleurs donne un ton sale. Une couleur seule est une crudité et n'existe pas dans la nature... « Ah! si vous entendez par exagérée toute œuvre mal équilibrée, alors dans ce sens vous aurez raison, mais je vous ferai remarquer que, toute timide et pâle que soit votre œuvre, elle sera taxée d'exagération lorsqu'il y aura une faute d'harmonie.

« Il y a donc une science d'harmonie? — Oui.

« Et à ce propos le sens du coloriste est justement l'harmonie naturelle. Comme les chanteurs, les peintres chantent faux quelquefois, leur œil n'a pas l'harmonie. »

La peinture en tant qu'harmonie de couleurs pures : ainsi



BAIGNEUSES, PAR M. PIERRE GIRIEUD (Salon d'Automne.)

nous accueille-t-elle dès la première salle. Un tableau, composé de quelques surfaces splendides, ne peut être dessiné que très simplement. Les personnages participent de la sérénité de cette harmonie. Le mouvement, s'il existe, sera tout synthétique, le modelé réduit aux grandes formes. Cette simplicité de dessin, en en dégageant les traits essentiels, les amène à s'accorder en formes décoratives. Ainsi l'exige la coloration en harmonie pure. Car chaque façon de traiter la couleur entraîne un dessin particulier. Mettez dans un dessin de Rembrandt le coloris de Rubens, disait encore Gauguin, et vous verrez quel résultat informe. C'est la faute éternelle des éclectiques.

Un accord de peu de tons dans un dessin largement écrit, voilà

ce qui remplit toute la première salle. Voilà ce qui lui donne son aspect à la fois outrancier et classique. Ici le parti est aussi net que possible. Chacun le modifie seulement et choisit le ton, pour ainsi dire, selon son tempérament. A droite, au bord d'une mer bleue où s'est glissé du vert, vibrante et brillante comme du lapis-lazuli, M. Girieud a étendu de calmes baigneuses. Elles tournent vers nous



DANAÏDE, PAR M. MARINOT
(Salon d'Automne.)

leurs petites têtes et leurs regards sans rêves. Elles ont de longs corps blancs et sont coiffées de nattes. Quelques fruits sont épars dans l'herbe. Deux d'entre elles, descendues dans l'eau, y ont pénétré jusqu'à mi-corps, et la troublent encore de leur image renversée. Un ciel d'un vert citron soutient le bleu des flots. Un peu plus loin, M. Marinot, avec une composition plus classique encore et plus centrée, a disposé une femme en robe bleue, Danaïde tombée tandis que les autres poursuivent leur course; ici l'inspiration classique,

celle même de l'antique sont évidentes. La robe, plus bleue dans les ombres, s'harmonise au terrain vert et au ciel violet. Au-dessus, le même artiste a peint une Médée tuant ses enfants. Au fond de la salle, deux grands tableaux de M. Henri Matisse. Cette fois la simplification est portée à ses extrêmes limites. Des figures teintées à plat, rouge écrevisse, sur un champ mi-partie vert et bleu. Le dessin n'est pas moins synthétique : chaque personnage, non modelé, est entouré d'un trait sommaire, ligne calme dans le panneau de gauche qui figure la Musique, arabesque en inflexions et en clés de sol dans le panneau de droite qui représente la Danse. M. Othon Friesz, dont les envois occupent le centre de la salle, a des admirateurs passionnés. J'avoue entendre mal ses tableaux. Dans l'extrême complication d'un dessin à la fois rond et cahoté, j'aperçois des parentés de lignes cherchées, une architecture de courbes. Compense-t-elle la laideur des formes et cette couleur variant sur deux tons, un rose et uu vert plâtreux? Il y a cependant de jolis morceaux.

M. van Dongen peint par des moyens d'une simplicité raffinée. Ses tableaux sont le plus souvent d'un seul ton pur. Si l'on veut voir à quelle vibration délicate et vivante cet art peut atteindre, il faut regarder son charmant portrait de petite fille. Il est tout formé d'un rose violet qui peut aller jusqu'aux valeurs les plus sombres et les plus veloutées. Ce ton, décliné en clair, varie dans la robe, dans le chapeau, le bouquet et le fond. Et le visage apparaît peint d'une pâte transparente, animée et presque verte, semblable au cœur de certaines roses. Les yeux bleus ont là dedans une pureté et un éclat miraculeux. La chair de cette peinture garde une fraîcheur qu'aucune autre ne peut avoir. Quand un tel art, trop souvent inégal à son but, l'atteint enfin, il est exquis. Considérons donc comme nécessaires tant d'essais manqués. Dans la lutte avec la nature, en peut-il être autrement? Ne retenons que ceux où le peintre se surpasse. Surtout gardons-nous, comme de la pire faute contre l'art, de prendre les habitudes de notre œil pour des règles d'esthétique. Accoutumons cet œil à pouvoir considérer sans horreur des interprétations nouvelles, qui paraîtront toutes naturelles à nos successeurs.

Cet éclat des tons purs, même ici, ne règne que dans un petit nombre de tableaux. Visiblement le commun esprit des peintres français les incline vers des analyses plus fines. On en a le sentiment dès la salle suivante.

Là paraissent d'abord deux cartons sur lesquels M. Vuillard a

peint des scènes d'intérieur : dans l'un et l'autre la fondamentale est donnée par le carton lui-même, d'un gris si fin et si savoureux, sur lequel l'auteur a, dans l'étude du haut, développé des taches jusqu'à un vert exquis, tandis que la petite étude exposée au-dessous frémit de gris roses et jaunes. La couleur, entrée dans le carton, plus fine et plus juste après avoir séché, s'accorde et fait vraiment entendre un chant. Çà et là une note claire a une justesse et une



INTÉRIEUR, PAR M. E. VUILLARD
(Salon d'Automne.)

douceur exquises : le rose qui double un coussin, une touche de bleu céleste, un accent de violet de cobalt. Auprès de cet art charmant, qui est tout le bouquet de la peinture, quelle épaisse lourdeur ont les enluminures de l'art officiel!

Dans un coin de la même salle, se trouve un *Christ flagellé* de M. Desvallières. Lié à une colonne blanche, agenouillé, meurtri, ce corps musclé et plein est brisé et retombant. La tête fléchit sur ses supports rompus. Au rez-de-chaussée, M. Desvallières a exposé, sous le nom de *La Grèce*, une figure de femme à peu près dans la même pose, c'est-à-dire de profil et la tête penchée, mais accoudée au

genou, et d'une puissance qui dépasse la nature. Elle est couronnée de fleurs au lieu de l'être d'épines. Au lieu du champ noir tendu derrière le flagellé, règnent l'azur du ciel et le rouge clair des rivages et des monts; au lieu des zébrures de sang, des volubilis s'enguirlandent.

M. Desvallières est un des peintres dont il est le plus périlleux de parler : il est à l'extrême du raffinement. Nul sans doute dans ce temps n'a été capable d'un dessin plus serré, plus minutieux et en même temps plus énergique. On lui doit des œuvres à la fois nerveuses et poussées, comme le portrait de sa mère qui est au Luxembourg. Se rappelle-t-on ses Tireurs d'arc, si florentins, si élégants? On retrouve cette force de dessin dans les deux figures dont on vient de parler, un peu plus grandes que nature, d'une plénitude michelangelesque. Mais que l'on imagine là-dessus l'exécution la plus compliquée et la plus délicate. Le ton d'or de la chair, dans le tableau de La Grèce, les violets roses des roses, le bleu du ciel, le rouge des terres, forment une harmonie, avec des amusements de détail, des coins, des taches, des plaisirs exquis. Dans la Flagellation, le blanc de la colonne, la qualité de noir du fond, l'auréole d'ocre, le rouge charmant du fouet abandonné, sont pour les yeux une volupté qu'on est étonné de trouver dans un tel sujet. M. Desvallières n'a pas craint cette volupté; pour nous réjouir, dans le drame de la Passion de l'Homme-Dieu, il a glissé sous le pied douloureux de Jésus une touche de bleu turquoise qui chante avec une frivolité charmante. Sur la toile absorbante, il a mis tantôt des pâtes arrêtées d'un coup de brosse qui les rebrousse et les fait vibrer sur place, tantôt des surfaces maçonnées sur lesquelles a passé la truelle qui les lisse, tantôt des plaques grattées où les égratignures concourent à l'effet, tantôt des filets dessinés à l'essence, aussi liquides, légers et courants que des eaux d'aquarelle. Ce n'est point là le maître de la simplicité. Il assure la liaison entre les académiciens et les fauves. Et ces œuvres subtiles sont méditées dans un grand logis bourgeois de la rue Saint-Marc où, parmi les acajous tendus de velours, se plaisent encore les ombres des Legouvé.

L'art de M. Guérin, qui voisine avec celui-là, a, au contraire, cette grande simplicité de résultat, cette franchise honnête qui fait les peintres vertueux. Avec beaucoup de patience et de ténacité, M. Guérin a, d'année en année, assoupli son dessin, qui est près de la perfection, et obtenu par des moyens visibles et loyaux, mais où un travail énorme est enterré, des tableaux d'un beau style, d'une

grande ressemblance, quelquefois un peu sourds et lourds, mais très estimables, et souvent très beaux. La décoration qu'il a au rez-de-chaussée est charmante. Parmi des ruines et d'élégantes colonnes, devant de grands marronniers clairs et verts, des musiciens, des dames en robes à paniers forment des groupes agréables. Dans la



LE CHRIST FLAGELLÉ, PAR M. G. DESVALLIÈRES
(Salon d'Automne.)

salle où nous sommes, l'étude de femme nue, assise sur un tabouret et coiffée d'un chapeau vert, est un très bon morceau, souple et solide, austère et sensible. M. Guérin a une grande influence sur de jeunes peintres. Il est vénéré comme un maître très saint et très pur. Cette influence est certainement une des meilleures qu'ils puissent subir.

Il n'y a rien de particulier dans les envois de M. Baignères. Cet

artiste est un de ceux qui cherchent à s'évader de l'art académique, où il a excellé. On connaît de lui telle petite tête de jeune homme, par exemple, qui est de la facture la plus minutieuse et la plus attentive. Il s'est délivré en brisant ces formes un peu sèches, et en traînant sur des corps nus des coulées de pâte grasse. Cette année, son envoi est encore différent. Le dessin académique y redevient visible, voilé seulement par une recherche d'enveloppe ultérieure, et un peu artificielle, qui touche peu.

Le tableau de M. Laprade est un bel effort, et un beau résultat. Si on se rapporte aux pochades heureuses, certes, mais d'une réalisation encore si sommaire et quelquefois si incertaine que cet artiste envoyait aux Indépendants il y a une dizaine d'années, — à ces études de jardins, par exemple, ou d'intérieurs, avec les coutils blancs et rouges et les indications d'effet en zébrures bleues, — quel soudain changement! Dans cette vue du port de Marseille, peinte avec tant de calme et de maîtrise, dans une si belle harmonie bleuissante, quelle perfection classique! Les jeunesses révolutionnaires font les talents équilibrés. La fougue se discipline, et les artistes libres viennent d'eux-mêmes prendre rang entre les maîtres. Ce n'est pas une conversion; c'est la fin naturelle de leur art.

De quel bel effet sont encore deux envois de M. Manguin! Compositions classiques, non seulement par la disposition des lignes, mais par celle des valeurs, des tons, des surfaces. L'une est une femme nue assise de profil et dont le corps, peint d'un seul ton très beau et très savoureux de jaune rose, s'oppose aux gris d'un fond uni, et aux rouges d'une draperie de velours : ainsi le tableau est fait en toute simplicité, des trois formes de ces trois tons. Un linge bleuté relie la chair au gris; un meuble brun et rose l'unit au rouge du fond. C'est tout. L'autre tableau est une baigneuse qui, au bord d'une fontaine, nue, debout et penchée en avant, croise un pied devant l'autre et s'apprête à descendre. Des verdures lumineuses et le champ des nuages font un fond à ce corps doré, lumineux et d'une arabesque charmante. La tête est baissée et la chevelure noire fait la valeur principale. M. Lebasque a deux jolies toiles. Nous avons vu tous ces peintres aux Indépendants. Mais ici, dans un cadre plus vaste et plus calculé que les baraquements du Cours-la-Reine, leur talent s'épanouit. Le Salon d'Automne, ce sont les Indépendants arrivés. Et c'est en même temps une sélection de ce que les autres Salons ont de plus raffiné. On retrouve ici M. du Gardier, M. Rupert Bunny, M. Lavery, avec un grand portrait dansant et rougeovant de la



LES BAIGNEUSES (FRAGMENT DE LA DÉCORATION « SOIR FLORENTIN »)

PAR M. MAURICE DENIS

(Salon d'Automne.)

Pavlova, M. Chéret, avec une petite peinture et deux dessins. Ce qui est particulier encore, c'est l'importance des ensembles décoratifs. Ils sont présentés avec beaucoup de goût, souvent dans des salles légères, construites pour eux. Le plus complet est une décoration entière pour un vestibule de l'hôtel de Atella, à Barcelone, par M. Sert. Les quatre faces et le plafond de cette petite pièce, entièrement peints de couleurs éclatantes et soutenues, sont rem-



LA CANTATE (FRAGMENT DE LA DÉCORATION « SOIR FLORENTIN »)

PAR M. MAURICE DENIS

(Salon d'Automne.)

plies d'un mouvement de personnages plafonnants. Ce tumulte, ces envols, sont un peu près de nous. Nous voilà environnés de chevaux cabrés, de silènes, de cochons et d'Amours dont rien ne nous défend, et qui font le remue-ménage le plus inquiétant. Fortement dessinés, établis par leurs plans et leurs muscles, ce sont des êtres denses, réels et redoutables. Derrière eux nous apercevons le ciel bleu. Des colonnes de marbre rose contiennent un peu leur cavalcade trépignante. Le tout est d'un esprit décoratif beau et fort. Ces scènes figurent diverses allégories de l'Amour. L'homme, poussant devant lui sa compagne, l'amène à l'autel où elle offre son enfant. Orphée perd et retrouve Eurydice; puis viennent de plus petits sujets : l'Amour et le Silène, l'Amour et le Guerrier, l'Amour et le Philosophe, l'Amour et le Jeune homme, l'Amour et le Vieillard. Toutes ces scènes plafonnant fortement, il a fallu les élever. L'artiste a donc peint au-dessous des sortes d'entablements ornés de bas-reliefs et d'antiques. L'ensemble est très italien; ou plutôt il fait penser à ces italianisants qui venaient au xvue siècle apprendre dans la patrie des arts une science qu'ils accommodaient ensuite à leur génie. On penserait à Jordaens, qui a fait tant de figures d'une élégance classique, si le métier n'était radicalement différent. Ici, il faut bien le dire, la matière est médiocre, et la couleur n'est pas très agréable : des blancs ou des roses peu savoureux dans les clairs, des jaunes d'ocre dans les demi-teintes, et un ton violacé de rouge indien pur pour les accents et pour les ombres; le tout posé par des hachures très visibles dans le sens de la forme. Les gestes et les expressions sont entièrement convenus. Par là encore l'œuvre fait penser aux Italiens de la décadence. Mais il est clair que c'est là un parti, et qu'un décorateur peut s'en accommoder.

Au sortir de ces tumultes, on se trouve parmi les suaves et tranquilles peintures de M. Maurice Denis. Des figures en robes roses s'élèvent et se jouent sur un beau ciel de fin du jour : clair et bleu dans le haut, et bientôt verdissant. Une lumière sans ombre rayonne sur ces scènes agréables. Ici des musiciennes, jouant du violon, accompagnent le chant d'une cantate; là, vêtues de longues stoles comme les anges de l'Angelico, des âmes heureuses écoutent l'une d'entre elles qui déclame un poème. Là des figures nues se baignent, et d'autres, à demi dévêtues, composent avec une grâce candide des mouvements et des attitudes. Là, enfin, l'anneau trois fois rompu d'une ronde essaie de reformer son cercle tournoyant,

et des mains légères se tendent vers des mains. Partout les rosiers de Fiesole, les rosiers roses qui étoilent les villas de San Domenico, encadrent ces panneaux de fleurs et de guirlandes. C'est le point parfait d'un art qui, alliant dans une proportion exquise la naïveté à la science, se tient dans le plus difficile, le plus périlleux peut-être des équilibres. Quand il était un tout jeune peintre, M. Denis pensait qu'il faut, en peignant, oublier tout ce qu'on sait.



PANNEAU DÉCORATIF, PAR M. PIERRE BONNARD
Salon d'Automne.)

Cet oubli sincère est la loi même d'un art exquis. L'artiste exprime directement sa vision ou son rêve, avec une ingénuité divine. Ici, cependant, que de science dans le dessin, dans la composition, dans l'expression de ces figures artificieusement séraphiques! Est-ce une science entièrement oubliée? Décorations charmantes de la chapelle du Vésinet, merveilles de grâce, fleurs de l'âme qui fleurit, on pense ici à vous.

M. Bonnard a exposé quatre panneaux d'un gris sombre, bistré et un peu jaune. Là-dessus des figures légèrement tracées laissent entrevoir leurs silhouettes plus claires. Des cheveux blonds, des indications bleutées, qui sont des formes de lumières sur des mouvements, des draperies légères, tout un enchantement naît de ce fond obscur, s'en dégage peu à peu et s'y perd à demi. Cà et là, une plaque d'azur, qui est la mer, les cimes indéterminées des arbres, une apparence de ciel. Un monde de nacre qui chatoie. Voici dans des jardins et devant des fontaines, deux figures dansantes, sveltes et vêtues de tuniques. Leurs profils, leurs cheveux, leurs jambes minces, ont une finesse florentine. On distingue comme une tache rouge vermillon la robe d'un enfant. Toutes ces images indistinctes et charmantes sont encadrées avec une fantaisie singulière. Vous connaissez cette harmonie de novembre, où les fûts noirs des châtaigniers s'accordent à l'or roussi des feuilles. M. Bonnard a entouré ses panneaux d'une bande de ce ton jaune, non point en ruban uni, mais découpée à mille pointes, angles, crochets, caps et golfes. Il l'a bordée de points noirs, et il y a dessiné toutes sortes d'animaux, des singes gris, des oiseaux blancs et roses de carmin.

Voilà donc trois grandes séries décoratives placées, ou peu s'en faut, dans le cadre pour lequel elles ont été faites. Mais l'effort décoratif ne s'est pas limité à la peinture. On nous a montré un grand nombre d'appartements que tous les arts concouraient à orner; et nous avons ainsi sous les yeux, très ingénieusement constituée, une triple exposition d'art décoratif: au premier étage, l'art français; au rez-de-chaussée, l'art français encore avec l'école de Nancy, et, enfin, l'exposition des arts décoratifs de Munich.

Les dix-huit salles de l'exposition munichoise mériteraient une étude détaillée et j'espère que cette étude sera faite. Le premier intérêt qu'elle présente est d'être personnelle et homogène. Elle ne doit à peu près rien au modern-style cosmopolite. Elle affirme un génie national. Un peuple se manifeste dans la forme de ses meubles. Dans une curieuse étude, les docteurs Baroux et Sargeant ont signalé l'adaptation des fauteuils flamands aux particularités de la race, conséquence elle-même du climat et du sol. La forme des sièges flamands désigne aussitôt des hommes nés sur une plaine d'argile. Il en va ainsi en tout pays : la topographie, l'histoire, les mœurs, les songes, tout est écrit dans les objets dont l'homme s'entoure et dans le décor qu'il se donne.

Ce déterminisme, dont les éléments nous échappent souvent, rend seuvent difficile l'intelligence complète du goût étranger. S'il est une chose frappante dans l'art décoratif d'outre-Rhin, depuis les dessins du *Simplicissimus* jusqu'à l'exposition présente, c'est le parti obtenu par un contour très écrit, dessiné violemment et qui enferme des cantons divers de couleur crue et nue. Cette stylisation par à-plats se trouve très (nette dans les décors et dans les

costumes que nous montre le Théâtre des Artistes à Munich. Voyez par exemple les costumes pittoresques, sobres et colorés, des *Oiseaux*. D'où vient cette double impression de force, qui éclate jusqu'à l'emphase dans tout l'art allemand contemporain, et de sévérité éclatante? On l'a ici à chaque pas, et jusque devant l'affiche noir, bleu et or, géométrique, antique, renaissante et pardessus tout allemande, de l'Exposition.

Les artistes munichois sont très fortement imbus des vieilles traditions et de l'art ancien de l'Allemagne. Il y a des travaux parmi ceux des élèves de leurs écoles de décoration, qui semblent faits par les artisans mêmes dont les œuvres sont assemblées dans ces musées historiques dont l'Allemagne regorge. Il v a aussi une survivance de l'esprit de la race: on voit, dans un des devoirs exposés, des feuilles de chou mangées par les chenilles : c'est admirable de patience, d'exactitude, de style. C'est un de ces dessins de la Renaissance, si touffus, si riches et si francs à la fois. Notez encore que dans certains métiers, la tradition allemande, sauvagement interrompue parla guerre de Trente ans,



POMONE, STATUE EN PLATRE
PAR M. MAILLOL
(Salon d'Automne.)

a subsisté. Les relieurs n'ont jamais cessé d'estamper les plats avec les mêmes fers, qui ont encore toute la richesse du xviº siècle. Enfin il faut tenir compte d'une tradition proprement munichoise, qui a joué ici un rôle énorme. C'est le souvenir de ce style bavarois de 1830, qu'on appelle là-bas le « style Biedermeier ». Il a été le principal inspirateur des meubles.

Mais ce n'est pas assez d'invoquer la tradition. Il y a de certains sentiments, purement allemands, dont l'influence est sensible, et que nous avons un peu de peine à comprendre. Qu'est-ce pour nous que la Herrlichkeit? Rien dans nos mœurs ni dans nos goûts ne correspond à cette « seigneurialité ». N'est-ce pas elle cependant qui inspire cette salle de musique ample, grave et funèbre, ces fauteuils monstrueux et immenses, dont les bras sont des traversins? On voit à Munich un prodigieux mobilier de velours bleu ciel bordé d'argent, fait pour Louis II, et qui est une étonnante amplification du goût Second Empire. Les meubles exposés ici sont pareillement une amplification.

La couleur n'est pas moins particulière. Le noir et le gris le plus sombre y tiennent une place extraordinaire. On ne sait quelle est la cause d'une vision si lugubre. Le salon d'entrée donne le frisson. Les bois mêmes sont patinés de tons en deuil. Les bleus foncés, les violets tristes continuent cet accord. Il n'y a à y faire exception qu'un jaune et un cuir vert, effroyablement acide. Mais comment juger la couleur dessinée à être vue sous un autre ciel? Comment raisonner de visions accoutumées à des palettes absolument différentes des nôtres? Les peintres allemands se servent couramment du bleu de Prusse, totalement proscrit par les peintres français. Ils emploient un vert permanent dont l'éclat redoutable fait ciller nos yeux. Ils usent du jaune de chrome. Enfin, n'est-ce pas un trait allemand encore de cette Exposition, que si les formes d'ensemble n'ont pas plus de ligne qu'une mère de famille munichoise, au contraire quelques étoffes, quelques menus dessins ont un extrême agrément? Et tout de même, dans cet ensemble si allemand, n'y a-t-il pas une part d'influence étrangère? influence anglaise dans l'arrangement du foyer? influence aussi de l'impressionnisme français, puis de l'école de Gauguin? On n'exagérera jamais le rôle de la peinture révolutionnaire des Français, dans tout le nord et l'est de l'Europe. Elle y est tenue pour classique; elle y remplit les collections; elle y forme les jeunes gens; elle nous revient, transformée, plus brutale et plus lourde.

On retrouve les Français, et on a un sentiment de soulagement. Voici la clarté tendre et la matière soyeuse des bois naturels. Voici les tons blonds que la nature a choisis : non point le vert des feuilles, mais le duvet blanchissant qui les double ; le gris de l'écorce du pla-

tane, le bis, le jaune fin. Ici, comme dans la peinture, tout est poussé à la finesse, au détriment de la force. De là l'incertitude de lignes de presque tous les gros meubles, qui sont de beaucoup les moins réussis. Et cela se comprend : un bureau, une bibliothèque. un lit, sont décorés et soutenus par ce que la nature a fait de plus flexible et de plus mol : des tiges herbacées, sans sclérenchyme. percées de canaux où la sève circule, tissu tendre et vivant; quelquefois c'est un simple pédoncule de feuille, bien mieux, une nervure indéfiniment prolongée qui fait, non pas l'ornement, mais l'arête d'une armoire. C'est là, assurément, l'erreur de la décoration florale. Mais que d'aimables inventions : la joyeuse salle à manger de campagne, carrelée de grès de Bigot, et meublée avec une si simple harmonie par Majorelle; moins encore : une chambre de malade, une simple chambre d'hôpital, de M. Ausseur, d'un goût charmant; du même, un bureau d'architecte, où il y a un banc parfait de proportion et de formes ; la salle à manger à décor de vigne de M. Gallerey, et sa chambre à coucher aux églantines, grise, dorée et douce comme un rayon de soleil qui a traversé un mur de toile.

Il va de soi qu'il y a aussi des œuvres du goût le plus détestable. Le triste salon qu'a exposé M. Sue! Je ne sais rien de plus commun et de plus prétentieux que ce style esthétique de rapin pauvre qui a peint ses armoires et ses chaises pour en dissimuler la laideur, a tendu son gourbi d'étoffes bon marché, et vit avec satisfaction dans le hurlement des tons faux. C'est de l'esthétique pour le peuple qui ne croit plus être le peuple. Il y a, hélas! autant à en dire de l'exposition de M. Groult. Qu'on aime au prix de cela la table de hêtre bien savonnée, et l'armoire de sapin! La salle à manger exposée par M. Sue ne mérite pas le même reproche. Elle n'est que fort laide. En revanche, le même artiste a accroché au mur une jolie étude.

C'est aussi dans une chambre, exposée par M. Baignères, qu'il faut chercher les envois de M. Dethomas. Il en est d'autres au rezde-chaussée. Ce sont de très beaux dessins, d'un fusain gras et fort, où les figures enfermées dans des cernes noirs, vivent avec intensité. Que d'œuvres encore! Le portrait de M^{me} Delarue-Mardrus, par M. Manzana-Pissarro, accorde les surfaces d'argent et les surfaces d'or; le corps, vêtu d'or, est une statue charmante, et la tête, où les cheveux et les yeux confondus dans une ombre forment la seule valeur obscure du tableau, est merveilleusement dans le caractère. — Et voici encore les paysages de M. Diriks, une tête de

vieille paysanne de M. Tristan Klingsor, la *Femme aux chats* de M. Tarkhoff, les envois de M. Mozerod, de M. Bondy, de M. Le Liepvre, etc.

Quelques statues ont été disposées dans les vestibules et dans les salles. On rencontre d'abord le Carpeaux de M. Bourdelle. C'est une figure de bronze d'une très jolie patine, le corps droit, les pieds joints et la blouse en désordre. L'auteur d'Héraklès, qui se souvient des Primitifs, leur a pris cette façon de creuser des plis droits et symétriques. Il leur a pris surtout la netteté, et pour ainsi dire la constriction du style. Cependant, au haut de quelques marches, le même sculpteur a placé un petit groupe plus libre : sur des rochers en tumulte, un ægipan assis, gonflant son dos musclé, souffle dans deux immenses cornets, et, derrière lui, une chèvre, aussi grande que lui, suspendant son corps indécis, grimpe à travers les roches et caresse de sa barbe oblique la tête du jeune dieu; une autre chèvre se joue en équilibres contournés. C'est une charmante évocation; ce ne sont pas les faunes potelés ou arides du xvme siècle. C'est tout un monde vigoureux, qui vit sous le soleil dans un coin de montagne.

Au haut de l'escalier la *Pomone* de M. Maillol, si belle de réalité, offre des fruits. On traverse une salle, on trouve de jolis bustes, des bibelots sans intérêt particulier. Et soudain, au loin, blanc dans la lumière, assis et vu de dos, effilé comme la jeunesse, le *Jeune loup* de M. Troubetzkoy lève ses longues oreilles. Il est saisissant. Son museau est long et fin, son col étroit, ses pattes, délicates et puissantes; comme le chien, il est assis sur l'articulation de la patte de dérrière, dont tout le dèrnier article ne touche point le sol. Maigre du haut, il est efflanqué dans le bas. Une main de grand artiste, accentuant la nature, a donné à ces caractères une splendide énergie. Un portrait de jeune fille est pareillement admirable de décision.

Une exposition du Livre rassemble des œuvres déjà connues et quelques belles reliures. Enfin, deux rétrospectives attirent l'attention; l'une d'œuvres de Lempereur, l'autre de Bazille. On vous parlera avec plus de détails de celle-ci. Il suffit d'indiquer ici l'intérêt qui s'attache à ce peintre, mort à vingt-neuf ans. Fils du maire de Montpellier, envoyé à Paris pour étudier la médecine, poussé irrésistiblement à peindre, lié avec Manet, avec Renoir, avec Monet, avec Fantin, qui l'a placé dans l'Atelier aux Batignolles, engagé en 1870 et tué à Beaune-la-Rolande, voilà toute son histoire. En 1900, pour



M. Tarkhoff, les envois de M. Mozerod, de M. Bondy, de M. Le Liepvre, etc.

les salles. On rencontre d'abord le Carpeaux de M. Bourdelle. C'est une d'abord le Carpeaux de M. Bourdelle. C'est une d'abord le carpeaux de M. Bourdelle. C'est une d'abord d'abord le patine, le corps droit, les pions parte et la hiouse en désordre. L'auteur d'Héraklès, qui se source ne cas Primitils, leur a pris cette facon de creuser des plis de une les entreques d'abord la netteté, et pour montre la constriction du style topendant de hour de quelques mun less le même sculpteur à placé un peu de dit de quelques en des recines en nomble, no agregia resis, qui de conde des muselé, souffle dans deux immenses cornets, et, derrière lui, une de charmante évocation; ce ne sont pas les faunes potelés ou arides du vant siècle. L'est land un monde vigoureux, qui vit sous le soleil dans un coin de montagne.

réalité, offre des fruits. On traverse une salle, on trouve de jolis l'uster des bibelais sons intérêt particulier. Et soudain, au loin, blanc dans la lumière, assis et vu de dos, effilé comme la jeunesse, in dem dans la lumière, assis et vu de dos, effilé comme la jeunesse, in dem dans de lumière, assis et vu de dos, effilé comme la jeunesse, in dem dans de lumière, assis et vu de dos, effilé comme la jeunesse, in dem dans de lumière, assis et vu de dos, effilé comme la jeunesse, in dem dans de la sou de de l'est de lumière de lumière de la jeune de lumière de lumière de lumière de la jeune le lumière de la jeune le la jeune la le la jeune la jeune la jeune la jeune la jeune la jeune de la jeune la jeune de la jeune la jeune de la jeune de décemne

t ne reposition six il neur esemble des œuvres déju connues et auchques ledles returne contro de la retrospectives attirent l'attention; t una d'œuvres de teraporeur, l'autre de Bazille. Un vous parlera avec plus de détails de celle-ci. Il suffit d'indiquer ici l'intérêt qui s'est du la peinte que l'ain t-confors. L'a de contro pellier, envoyé à Paris pour étudier la médecine, poussé irrésist-blement à peindre, lié avec Manet; avec Renoir, avec Monet, avec Fantin, qui l'a placé dans l'Atelier aux Batignolles, engagé en 1870 et tué à Beaune-la-Rolande, voilà toute son histoire. En 1900, pour



F Bazille pinx



la première fois, à la Centennale, M. Roger Marx le remit en valeur. Ici, il étonne comme un précurseur, et il charme comme un grand peintre. Il a des paysages d'une lumière, d'une puissance, d'une touche grasse et forte qui sont admirables. Il a des figures extrèmement belles, de composition et de couleur. Les siens ont donné au musée du Luxembourg un *Portrait de famille* qui est déjà un chef-d'œuvre. C'est la franchise d'un Manet.

Nous avons, du printemps à l'automne, parcouru le cycle des œuvres que les peintres français montrent en une année. Et dans cette dernière exposition nous avons retrouvé un grand nombre de ceux qui nous avaient attiré à la première. Cependant, il y a ici une note nouvelle. Et s'il fallait remarquer un caractère que nous n'ayons pas encore vu, ce serait le raffinement qui est significatif de l'art français de ce temps. Il ne semble pas que les années que nous traversons doivent demeurer dans l'histoire avec un grand caractère de force ni d'éclat. Mais leur grâce est extrême. Tandis que les étrangers, encore éblouis par les palettes de l'âge précédent, nous en renvoient des reflets qui nous blessent un peu, nous demeurons surtout les contemporains des Debussy, des Boylesve, des Denis, des Bonnard, des maîtres subtils.

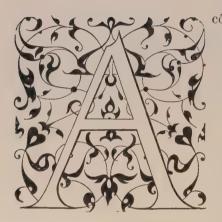
HENRY BIDOU



DESSIN PAR M. MAXIME DETHOMAS
(Salon d'Automne.)

JUAN DE VALDÉS LEAL

(PREMIER ARTICLE)



côté de Zurbaran et de Murillo, il convient de faire une place à Juan de Valdés Leal, le dernier grand peintre de l'école d'Andalousie, de la lignée des maîtres; son œuvre sincère, puissant et audacieux, témoigne d'une observation sagace, précise, et souvent cruelle, qui mérite une étude approfondie. L'artiste, emporté, violent, tout d'une pièce, contrasté au possible, a les brutalités des natures inapaisées;

c'est plus qu'un instinctif, c'est un impulsif aux passions fougueuses, aux colères terribles, l'expression la plus complète et la plus décisive de cette race du sud de l'Espagne chez laquelle le sang maure lutte avec le caractère castillan et le contredit sans cesse. Dans son œuvre, il a voulu être absolument véridique et y est parvenu. Ses productions les plus pieuses, toujours conformes à la plus absolue règle canonique, au dogmatisme le plus rigide, sont d'ordinaire concentrées et brutales.

Il lui faut des images palpables de la détresse humaine; le plus souvent, il ne veut voir que le terrible des êtres et des choses, l'angoisse et la souffrance. Il se complaît dans l'expression de la faiblesse de l'homme opposée à la toute-puissance de Dieu; persuadé de l'inanité de l'effort, il est resté, par cette compréhension, foncièrement arabe. Comme Ribera, comme Zurbaran, et peut-être même plus qu'eux, il est le véritable virtuose de la mort; mieux que personne, il en a senti la lugubre grandeur, la volupté. Il est

cependant à remarquer qu'à l'inverse de Ribera, Juan de Valdés Leal ne se délecte pas dans l'interprétation des supplices et des tortures, ne cherche pas à exprimer les affres des malheureux déchirés ou coupés en morceaux, des martyrs rôtis ou écorchés vifs; il se contente de témoigner de la fin inévitable de l'homme. des suites et des conséquences de cette fin. Bien de son pays. l'artiste n'a rien à voir avec cette joie et cette allégresse célébrées par tant d'écrivains qui n'ont vu l'Andalousie qu'à travers le Barbier de Séville de Beaumarchais et les opéras-comiques. Il est nécessaire de faire une bonne fois justice de cette légende, entretenue par la routine, les trains de plaisir, les guides et les hôteliers. Que l'on n'aille pas davantage s'imaginer Juan de Valdés Leal comme un romantique aux nerfs exaspérés, aux sensations maladives et neurasthéniques; rien ne serait plus inexact. Son portrait, qu'il a eu le soin de graver lui-même, le représente gras, le visage rond, le front haut et bossué, la mâchoire inférieure proéminente, l'air bougon et presque hargneux; une pareille physionomie témoigne d'un caractère têtu, volontaire, tout d'une pièce, sans aménité ni douceur, mais sans rien non plus de mystérieux ni de rêveur. Sa vie, d'ailleurs, en dehors des turbulences de son tempérament, s'écoule simple, sans événements, sans secousses, sans accidents; c'est celle d'un bourgeois quelque peu vaniteux, conscient de sa valeur, et rien de plus.

Si le peintre est cruel dans son œuvre, il l'est naïvement, simplement, sans l'ombre d'une arrière-pensée; ses compositions ne sont pas des symboles, des inventions malignes et sournoises, mais, tout uniment, des images prises sur nature, de fidèles reproductions de ce qu'il a vu et étudié. S'il est un artiste audacieux, il n'est pas un artiste à idées, un interprète d'états d'âme : la chose n'existait pas de son temps. D'ailleurs, il n'a jamais considéré la peinture, ainsi que tous ses contemporains, que comme une leçon d'enseignement religieux, un rappel aux préceptes divins, une sorte de « Memento mori ».

Au point de vue technique, Juan de Valdés Leal est un peintre dans l'interprétation la plus absolue du mot. Son dessin est juste, ferme et accentué, sa coloration chaude, vigoureuse et vibrante. Son exécution, qui, au premier abord, semble violente et emportée, est cependant presque toujours réfléchie. Ses harmonies sont d'ordinaire riches et somptueuses. Il ne faut pas oublier qu'il a pour ainsi dire exclusivement travaillé pour des chapelles ou des églises,

où ses toiles devaient, par conséquent, être placées assez haut et souvent dans des endroits relativement obscurs; de là vient que, dans les musées où elles se trouvent aujourd'hui, leur effet nous paraît inévitablement exagéré. La peinture d'alors n'était pas faite pour être flairée, particulièrement celle de Juan de Valdès Léal, qui est énergique, saisissante, parfois barbare ou triviale, même fluente et lâchée, car, pressé par le besoin de produire, l'artiste ne s'est pas toujours assez surveillé. D'ailleurs n'était-il pas incapable de se dominer? Les passions bouillonnent en lui, même dans ses compositions relativement les plus tranquilles; partout et toujours il vibre, il exulte. Ses violences d'expression, ses erreurs de goût ne sont que des témoignages de son émotion. Surtout sensible au charme de la douleur, il est en parfaite communion d'idées avec les maîtres qui l'ont précédé, avec ceux de son temps, à part Murillo cependant, dont l'œuvre semble un accident dans l'école espagnole. Il est loin de Murillo, qu'il détestait; mais, comme la haine n'est parfois qu'une forme de l'amour, cet implacable adversaire du doux et tendre maître est parfois hanté du désir et du besoin de l'imiter.

Les artistes espagnols ne voient bien souvent que les tristesses, les douleurs, les peines et les désenchantements de l'existence; l'éthique de leur race les y pousse, la nature extérieure de leur pays les y amène. Non seulement le paysage des Castilles, avec ses solitudes mornes, ses terrains convulsés, mais les campagnes andalouses elles-mêmes n'ont point le charme que leur prêtent les récits des voyageurs. Loin d'être riantes, elles sont austères, monotones, mélancoliques, peut-être même à cause du soleil qui les décolore, les assèche et les grille.

Juan de Valdés Leal est célèbre, quoique resté ignoré. La légende tient une grande place dans le peu qui a été écrit sur lui. Aussi ne faut-il ajouter qu'une confiance des plus limitées aux racontars débités à son sujet. S'il fallait s'en rapporter à Cean Bermudez, Juan de Valdés Leal serait né à Cordoue en 1630, de parents originaires des Asturies. Selon Palomino et don Fernando de la Torre y Farfan, il aurait vu le jour à Séville. Il semble que ce sont ces derniers qui ont raison. Le savant historien sévillan Don José Gestoso a retrouvé un précieux document qui donne tout au moins une grande probabilité à ces dires : c'est le padron dressé à Séville en 1665 à propos de l'envoi de troupes en Portugal, c'est-à-dire l'état des habitants de la ville et des armes qu'ils pourraient détenir;

Juan de Valdés Leal y est désigné comme originaire de la cité et âgé de trente-quatre ans ¹.

Il n'y a pas de divergences sur la date de la naissance de Juan de Valdès Léal, qui eut lieu, au dire de tous ces historiens, en 1630. Son père, Portugais, comme nous savons, s'appelait Nisa; sa mère, Sévillane, Valdés Leal. Ainsi que Velazquez, il porta le nom de sa mère; celle-ci, comme nous l'apprend Don Celestino Lopez y



TENTATION DE SAINT JÉROME, PAR J. DE VALDÉS LÉAL (Musée de Séville.)

Martinez dans la thèse de doctorat qu'il a consacrée à l'artiste, devenue veuve de bonne heure, se remaria à un orfèvre de Cordoue. Juan de Valdés Leal fut sans doute élevé par son beau-père, et c'est

1. D'autres actes, qu'il serait trop long d'énumérer ici, corroborent ce document. Ajoutons que l'infatigable Don José Gestoso a compulsé tous les registres paroissiaux de Cordoue correspondant à l'époque où Juan de Valdés Leal est né et n'y a trouvé aucune mention pouvant se rapporter à lui. Il existe en faveur de la présomption de la naissance de l'artiste à Séville d'autres témoignages qui sont tout au moins des preuves morales. Si Juan de Valdés Leal était né à Cordoue, Palomino, qui l'a beaucoup connu et qui, lui, était de Cordoue, n'aurait pas manqué de se glorifier d'un si éminent compatriote. Quelle confiance attribuer, en la circonstance, à Céan Bermudez qui, d'un côté, appuie ses assertions sur ce

probablement la cause de l'erreur de Cean Bermudez faisant naître le peintre à Cordoue. Il est probable que l'orfèvre Lucas Valdés dont parle Don Ramirez Arrellano dans la *Guia artistica de Cordova*, l'auteur de la lampe d'argent offerte par la ville à l'église San Pedro, où elle figure encore dans le trésor, était le grandpère ou l'oncle maternel de notre artiste.

Dès son enfance, Juan de Valdés Leal témoigna de grandes dispositions pour le dessin; tout jeune encore il entra dans l'atelier d'Antonio del Castillo, qui jouissait dans sa ville natale d'une grande notoriété. Il n'est pas nécessaire d'ajouter que — comme le prétend Palomino — Juan de Valdés Leal ne put être l'élève du licencié Roelas, puisque celui-ci était mort avant 1630. Juan de Valdés Leal ne put apprendre d'Antonio del Castillo que le métier de peintre, rien de plus. Il était déjà, dès ses premières années, trop entier, trop personnel, pour lui emprunter sa manière, et il eut raison. Toujours est-il qu'il vola, sans plus tarder, de ses propres ailes et qu'à peine eut-il dépassé ses vingt-deux ans, en 1653, il brossa pour les religieuses de Santa Ana de Carmona quatre importantes compositions.

L'année suivante, en 1654, il peignit à Cordoue une Immaculée Conception ayant depuis fait partie de la collection de don Aniceto Bravo, et qui se trouve aujourd'hui en Angleterre, croyons-nous. Don José Amador de los Rios en a fait les plus grands éloges, il en vante particulièrement le naturel, l'aisance, le coloris brillant, le dessin ferme. La Vierge, écrit ce critique, apparaît dans cette composition, au-dessus de la lune, entourée d'anges et d'archanges, tandis que le Saint-Esprit descend de l'empyrée pour lui déposer une couronne sur le front; plus bas, se voient les deux saints Jean, le précurseur et l'apôtre bien-aimé, contemplant, extasiés, la mère du Sauveur du monde.

C'est peu après avoir brossé cette *Immaculée Conception* que Juan de Valdés Leal vint sans doute s'établir à Séville, alors la première ville de l'Espagne, aussi bien que sa capitale artistique. Très jeune encore, il avait épousé Doña Isabel Morales y Carrasquilla, qui, s'il faut s'en rapporter à Cean Bermudez, faisait, elle aussi, de la peinture. Était-il déjà marié quand il se fixa à Séville? C'est pos-

qu'écrit Zuñiga, lorsque les Annales de celui-ci ne mentionnent pas le lieu de naissance de notre artiste et que, d'autre part, à propos de l'origine asturienne de ses parents, Juan de Valdés Leal écrit lui-même, dans son testament, que son père était Portugais?

sible; c'est même probable. Le ménage eut de nombreux enfants, au moins quatre filles et un fils!

Notre peintre avait-il une certaine fortune patrimoniale? Sa femme lui apporta-t-elle une dot importante, ou son travail lui procura-t-il tout de suite l'aisance? Il est difficile d'être fixé à cet égard. Il semble néanmoins avoir toujours été dans une position aisée. Comme nous l'apprend le padron que nous avons déjà cité,



SAINT JÉROME FUSTIGÉ PAR LES ANGES, PAR J. DE VALDÉS LEAL (Musée de Séville.)

il habitait en 4663 une maison de la *calle del Amor de Dios* sur la paroisse de San Vicente et avait un domestique de dix-huit ans du

4. Une première fille, Luisa, dont on ignore la date de naissance, mariée en 1672, alors qu'elle avait sans doute seize à dix-huit ans, avec un certain Felipe Martinez; une seconde fille, Eugenia Maria, née en 1657, baptisée dans l'église San Martin; un fils, Lucas, — portant, remarquons-le, le même prénom que l'orfèvre Valdés dont il a été question, — né en 1661, baptisé le 15 mars, dans cette même église San Martin; une troisième fille, Maria de la Concepcion, née en 1664, baptisée dans l'église San Andres et entrée en 1682 chez les religieuses de San Clemente; enfin, une quatrième fille, Antonia Alfonsa, née en 1667 et baptisée dans l'église San Andres, comme Maria de la Concepcion.

nom de Manuel de Toledo, originaire de Cordoue. Deux autres personnes vivaient chez lui : Melchor de Escobedo, âgé de quarantesix ans, de Séville, et Manuel de Rivadeneyra, de vingt-cinq, né en Galice. Ces deux derniers étaient-ils des aides, des élèves? Nous le croirions volontiers ¹.

Un peu plus tôt, le 20 mars 1658, Juan de Valdés Leal sollicitait de la municipalité sévillane l'autorisation d'exercer librement sa profession de peintre, faisant observer qu'il habitait la ville, connaissait son métier et tout ce qui s'y rattache. Il n'est pas douteux que sa requête n'ait obtenu gain de cause; ce n'était d'ailleurs, pour lui, qu'une formalité. Il fallait que son mérite eût été reconnu d'emblée, pour qu'à peine installé dans la capitale de l'Andalousie, âgé tout au plus de vingt-cinq ou vingt-six ans, il ait trouvé à employer son talent et que, presque aussitôt, il ait été chargé d'une œuvre aussi importante que la décoration de la sacristie de l'église des Hiéronymites. En 1658, il achève ce travail, consistant en une douzaine de toiles, mesurant chacune deux mètres et demi sur un mètre et quart, qui, en 1834, lors de la suppression des maisons religieuses, ont quitté le monastère. Après de nombreuses vicissitudes, neuf d'entre elles ont été recueillies par le Musée provincial de Séville. De celles-ci, trois représentent La Tentation de saint Jérôme; Saint Jérôme fustigé par des anges; Le Baptême de saint Jérôme; six, les principaux membres de l'ordre.

La Tentation de saint Jérôme montre, dans une grotte, le Père de l'Église nu et agenouillé priant devant un crucifix posé sur un rocher à côté d'un crâne et de divers gros in-folio, repoussant de jeunes et jolies tentatrices acharnées à sa perte, couvertes de joyaux, en fastueux atours, où les colorations jaunes clament à l'envi. Saint Jérôme fustigé par des anges figure, dans sa partie supérieure, — de beaucoup la moins bonne, frisant même en certaines parties la caricature, — le tribunal céleste, présidé par le Christ, condamnant le solitaire à être puni pour s'être livré à la lecture des livres profanes, et la Vierge implorant son pardon; dans sa partie inférieure, le saint nu, à genoux, la tête dans les mains appuyée contre une pierre, est battu à tour de bras par des anges aux vêtements flot-

^{1.} Ce même Rivadeneyra, qui habitait, sinon avec Juan de Valdés Leal, du moins logeait dans sa maison depuis plusieurs années, s'y était marié trois ans plus tard — le 25 décembre 1662 — et notre peintre avait servi de témoin à la cérémonie nuptiale avec deux autres habitants de Séville: Juan Lechuga de Herrera et Bartolomé de Abreu.

tants à couleurs éclatantes où les jaunes dominent, comme dans la *Tentation du saint*. Le *Baptême de saint Jérôme*, également d'une tonalité superbe, représente, dans une église d'une luxueuse architecture, le pape Damase I^{cr}, en ornements pontificaux, accompagné

de cardinaux et de prélats, sur le point de conférer le baptême au Père de l'Église auquel un cardinal présente des vêtements' blancs; d'autres personnages entourent les principaux acteurs de la scène; dans le haut du tableau se voient deux petits anges.

Les principaux membres de l'ordre sont représentés debout, en pied, dans les actes les plus mémorables de leur existence : le Père Pedro de Cabañuelas célébrant la messe et contemplant le sang qui s'échappe de l'hostie et tombe dans le calice : le Père Fernando de Talavera, archevèque de Grenade, convertissant les infidèles par sa parole: le Père Fernandez Yañes lisant les livres saints qu'il tient dans ses mains : le Père Juan de Ledesma luttant au fond d'une grotte avec un diable, image des passions; le Père Gonzalo d'Illescas, en extase, à l'apparition de la



LE P. PEDRO DE CABAÑUELAS

CÉLÉBRANT LA MESSE

PAR J. DE VALDÉS LEAL

(Musée de Séville.)

Vierge de Guadalupe; le Père Juan de Ségovie recevant du Saint-Esprit la mission de fonder un monastère dont il porte un petit modèle dans les mains. A côté de ces grandes effigies, un épisode de la vie de ces vénérables religieux est figuré en petites proportions, en bas de chaque toile, à gauche.

L'année suivante, en 1658, Juan de Valdés Leal retourne à

Cordoue mettre en place la décoration qu'il vient d'achever pour l'église des Carmélites chaussées de cette ville, consistant en douze tableaux de dimensions variées, formant un ensemble placé sur le grand retable de ce sanctuaire. A part deux têtes de Saint Jean-Baptiste et de Saint Paul, les archanges Saint Raphaël et Saint Michel, Saint Aciscle et Sainte Victoire, patrons de Cordoue, à mi-corps et d'importance secondaire, les autres peintures sont consacrées aux principaux faits des vies d'Élie et d'Élisée, aux effigies des filles de sainte Thérèse avant et après leur entrée en religion, et en une Vierge du Carmel.

Au milieu du retable le maître a placé sa principale composition, montrant dans des nuées fulgurantes Élie debout sur un char traîné par quatre chevaux blancs que dirige un ange, et, au-dessous, Élisée arrêté dans son champ, à l'apparition de son maître qui lui tend son manteau. A droite, le Songe d'Élie figure le prophète, qui fuit la persécution de Jézabel, tombé, à bout de forces, au pied d'un genévrier, demandant à Dieu la mort et s'endormant tandis qu'un ange vient à son secours; à gauche, Élie confond les prophètes de Baal sur le mont Carmel et brandit l'épée de feu symbolique, tandis qu'un peu plus loin se distinguent deux autels.

Au-dessus du grand tableau d'Élie et d'Élisée se voit La Vierge du Carmel, enveloppée d'un ample manteau que soulèvent des anges et abritant dans ses plis des religieux et des religieuses de l'ordre agenouillés. Sur les côtés de la Vierge du Carmel se trouvent les deux têtes de Saint Jean-Baptiste et de Saint Paul, ainsi que les patrons de Cordoue dont il a déjà été question. Enfin, au-dessous d'Élie et d'Élisée, entre cette composition et l'autel, en une sorte de frise, se développent quatre portraits de Carmélites à mi-corps, deux par deux, les figurant d'abord richement vêtues et, ensuite, sous l'humble robe de leur ordre.

Les trois épisodes des vies d'Élie et d'Élisée, principaux motifs de cette décoration, signés d'ailleurs « Joan de Baldes Leal F. A. de 1658 », peuvent être mis au rang des meilleures productions de l'artiste. La Rencontre d'Élie et d'Élisée est une merveille d'énergie et de vie, la figure d'Élie d'une puissance inoubliable; l'ange, qui, dans le Songe d'Élie, vient au secours du prophète, s'élance avec une impétuosité dont il est difficile de se faire une idée. Les portraits des religieuses rappellent les jeunes femmes élégantes et capiteuses de la Tentation de saint Jérôme, du musée de Séville, et n'en sont pas moins dignes, nobles, simples et calmes, chose rare

dans son œuvre. En brossant la Vierge du Carmel, Juan de Valdés Leal s'est incontestablement souvenu du même sujet traité par Zurbaran. Les têtes de saint Jean-Baptiste et de saint Paul sont fort remarquables; mais les quatre patrons de Cordoue nous semblent bien inférieurs et ont sans doute été exécutés seulement par des élèves, tout au plus d'après des esquisses du maître.

Situé à l'extrémité d'un quartier pauvre, en dehors des anciens remparts, le Carmel de Cordoue est à peu près abandonné. Pour le visiter, il faut aller frapper à une porte basse donnant accès dans une petite sacristie, transformée en salle d'école enfantine dont le magister vous introduit dans l'église délabrée, devant ces chefs-d'œuvre qui s'effilochent, se craquèlent, et vont bientôt disparaître si l'on n'y porte un prompt remède.

Est-ce en vue de la décoration du Carmel que Juan de Valdés Leal peignit un Élie, aujourd'hui au Musée provincial de Cordoue? Rien d'impressionnant comme ce sauvage et hirsute prophète en pied, debout dans une campagne déserte, ses cheveux blancs emmèlés, sa longue barbe également blanche semée de quelques poils restés noirs que fait également onduler le vent; il est revêtu d'une robe de bure recouverte d'un manteau bleu, mais laissant voir ses pieds nus, et porte un livre sous le bras gauche.

En 1659, Juan de Valdés Leal s'engagea à décorer l'église du couvent de San Benito de Calatrava, fondé en 1529 pour servir de collège aux religieuses dominicaines, et passé en 1885 aux Cisterciennes. Les peintures du maître s'y trouvent toujours; elles décorent deux autels placés près de la porte d'entrée du sanctuaire, et le grand retable du chœur. Sur l'un des autels de l'entrée est représenté Le Christ en croix avec la Vierge, la Madeleine et saint Jean, l'apôtre bien-aimé, au pied du gibet; sur l'autre, L'Immaculée Conception: la Vierge, en robe blanche que recouvre un manteau bleu, s'élève sur des nuées; au sommet de la composition apparaissent le Saint-Esprit et le Père Éternel; à sa base se voient un temple, un château fort, un puits et une fontaine. Sur le grand retable du chœur sont figurés : d'abord la Vierge entre saint Benoît et saint Bernard; puis, saint Jean-Baptiste, saint André, saint Sébastien, saint Antoine de Padoue, saint Antoine abbé, l'archange saint Michel et sainte Catherine.

Le maître avait beau aller vite en besogne, il lui était matériellement impossible d'exécuter sans avoir recours à ses élèves les commandes qui lui arrivaient de tous côtés à la fois. Aussi certaines, comme celles du couvent de San Benito de Calatrava, se ressentent-elles de cette collaboration et sont-elles indignes du maître en différentes parties, particulièrement les figures de saint Jean-Baptiste, de l'archange saint Michel, auxquelles il n'a pas dû mettre la main.

Dans une étude sur Murillo¹, nous avons dit que celui-ci, désireux de maintenir à Séville la situation de capitale artistique de l'Espagne, était parvenu, après bien des difficultés, à y établir une Académie où les artistes résidant dans la ville enseignaient leur art aux jeunes gens qui s'y destinaient. Cette institution, définitivement constituée le 1er janvier 1660, établit son bureau le 11 du même mois. Juan de Valdés Leal en fut nommé majordome et trésorier; mais, jaloux de ce que, conjointement avec Herrera el Joven, Murillo en eût été élu directeur, et non pas lui, qui se considérait comme le premier peintre de son pays, il démissionna presque aussitôt. Il est vrai que, nommé une seconde fois, le 25 novembre 1663, il resta presque trois ans en fonctions et ne se retira définitivement que le 5 octobre 1666. Cela n'empêche pas que tout le temps que Juan de Valdés Leal fit partie de l'Académie sévillane, il ne s'y comportât d'une façon tout à fait insupportable. Tout lui portait ombrage: Palomino raconte qu'un peintre étranger avant obtenu l'autorisation de travailler dans les salles de l'Académie et y ayant exécuté des dessins qui furent applaudis, Juan de Valdés Leal, outré, l'en chassa ignominieusement. Le malheureux artiste eut alors l'idée d'exposer sous le porche de la cathédrale, un Christ en croix et un Saint Sébastien qui recueillirent les suffrages de tous ceux qui les virent. Juan de Valdés Leal ne put supporter cette revanche de celui qu'il avait mis à la porte de l'Académie; il proféra de telles menaces contre le pauvre homme, que ce dernier dut quitter Séville en toute hâte.

Maintenant, convient-il d'attribuer sa conduite seulement à la jalousie? Nous n'oserions l'affirmer. Peut-être faut-il, tout en le condamnant, lui accorder des circonstances atténuantes. Il se pourrait fort bien qu'il jugeât que l'art ne peut suivre de régime; que l'enseignement préconisé ne parvenait qu'à un résultat négatif, arrêtait toute personnalité, ne produisait que des imitateurs veules et sans originalité.

C'est probablement aux environs de 1660 que Juan de Valdés

^{1.} Voir Murillo, par Paul Lafond; Paris, Laurens (coll. des Grands artistes).



L'ASCENSION DU CHRIST, PAR J. DE VALDÉS LEAL (Musée de Séville.)

Leal exécuta la Flagellation du Christ — à laquelle, par une étrange licence, il fait assister la Vierge et les Saintes Femmes, - du grand autel de la chapelle du Sagrario de la cathédrale de Séville, morceau d'un naturalisme absolu, dans lequel le torse du bourreau vu de dos est une des plus belles académies que l'on puisse imaginer. La célèbre basilique renferme encore quatre autres toiles du maître: dans la chapelle San José, Le Mariage de la Vierge, qui se fait remarquer par de grandes qualités de franchise et de sincérité; dans la sacristie de la chapelle de la Antigua, Saint Lazare évêque enseignant ses frères, figures à mi-corps d'une très belle allure; dans la chapelle de Santiago, sur l'attique du retable, Saint Laurent couronné par un ange, et, en petites proportions, dans un angle de la même toile, son Martyre; enfin, dans la chapelle de San Fernando, Saint Ildefonse recevant la chasuble miraculeuse des mains de la Vierge à laquelle le maître a donné une exquise expression de tendresse.

En 1663, Juan de Valdés Leal prend l'engagement d'exécuter en l'espace de deux ans un tableau pour le réfectoire du collège de San Laureano; il est bien difficile de dire ce qu'était cette toile et ce qu'elle est devenue.

C'est probablement entre 1660 et 1673, à peu près à cette même époque, qu'il peignit le *Mariage de sainte Catherine* et le *Chemin du Calvaire* recueillis par le Musée provincial de Séville.

Le Mariage de sainte Catherine ne mesure environ qu'un mètre de côté et montre, dans une sorte de temple luxueux, la Vierge assise sur un trône, son Fils dans les bras, tendant l'anneau nuptial à la sainte, qui avancé la main pour que l'Enfant Jésus le lui passe au doigt. La composition, aux colorations chaudes et vibrantes, malgré les bleus devenus un peu aigres, fait penser, par la pompe du spectacle et sa savante ordonnance, à Claudio Coello. Le Chemin du Calvaire, de proportions un peu plus grandes, est l'un des tableaux les plus expressifs qu'il soit possible de rencontrer. Dramatique et passionné, il fait involontairement songer à notre Delacroix, qui certainement n'en aurait pas compris l'arrangement de façon différente et ne l'aurait, pas davantage, rendu avec des tonalités plus vibrantes. Saint Jean, l'apôtre bien-aimé, la barbe et les cheveux châtains, jeune, énergique, enfiévré, entraîne sur la route du Calvaire la Vierge éplorée, qui semble, dans sa douleur, ne pouvoir détacher ses pieds du sol; ils avancent néanmoins tous deux, poussés par les trois Marie, hantés d'un désir furibond d'arriver au lieu du



L'ASSOMPTION DE LA VIERGE, PAR J. DE VALDES LEAL (Musée de Séville.)

supplice assez à temps pour recueillir le dernier soupir de l'innocente victime. Ce groupe hagard, ou plutôt cette théorie lamentable précipitée en avant dans une nuée vertigineuse, laisse une impression inoubliable.

Comme tous les peintres espagnols, Juan de Valdés Leal a peint de nombreuses Immaculées Conceptions. On en connaît une demidouzaine. Il en a certainement exécuté bien d'autres, aujourd'hui perdues. Nous avons parlé de celles brossées en 1654 à Cordoue et en 1659 à Séville. Trois autres, au moins, méritent une mention : une première est au musée de Séville; une seconde, à la National Gallery de Londres; une troisième, au musée de Cadix. Il est impossible de donner une date à ces diverses compositions; tout au plus peut-on approximativement admettre qu'elles ont été peintes entre 1660 et 1675. Toutes trois, à quelques variantes près, montrent la Vierge sous la figure d'une jeune fille, presque une enfant, aux longs cheveux tombant sur les épaules, vêtue d'une longue robe que recouvre un manteau aux plis flottants, la tête nimbée d'une couronne d'étoiles, les pieds posés sur le croissant d'argent; elle monte au ciel, figuré au haut du tableau par le triangle symbolique, sur des nuages transparents, entourée d'anges, d'archanges et de chérubins voletant et cabriolant, des palmes et des branches de lys dans les mains. Le fond de l'Immaculée Conception de la National Gallery est occupé dans ses angles inférieurs, à droite par un buste d'homme, à gauche par un buste de femme. S'agirait-il des portraits du peintre et de sa femme? C'est fort possible. Le tableau du musée de Cadix, quoique d'une valeur moindre, rappelle celui de Londres.

Des Immaculées Conceptions de Juan de Valdès Léal, il convient de rapprocher ses Assomptions qui n'en diffèrent que comme sujet. De celles-ci, une première, peinte pour l'église de la Merced Calzada de Séville, est disparue; mais il s'en trouve une seconde, véritablement exquise, au Musée provincial de la ville. Elle montre, au milieu de la composition, un peu à gauche, la Vierge, toujours sous l'apparence d'une très jeune fille, emportée dans les airs par trois anges robustes, les ailes éployées; au-dessus, dans le ciel, le Christ debout, appuyé sur sa croix, l'attend au milieu d'anges jouant de divers instruments et chantant, tandis qu'un d'entre eux tient une couronne destinée à la Mère de Dieu; au premier plan, à l'angle de la composition, à droite, trois chérubins ferment le sépulcre où gisait Marie quelques minutes plus tôt.

Cette Vierge des *Immaculées Conceptions* et des *Assomptions* de Juan de Valdés Leal, on la rencontre à chaque pas, à Séville et à Triana, dans les rues, dans les églises, prosternée au pied des autels, à la *reja*, écoutant les doux propos d'un *novio*, ses grands yeux chauds et naïfs levés vers une sainte image ou plongés dans ceux de son amoureux.

En 1672, le maître se rendit à Cordoue; c'est alors probablement qu'il peignit le Saint André en pied, debout, plus grand que nature, un livre à ses pieds, qui se trouve sur un autel de l'église consacrée à cet apôtre, et peut-être aussi la Vierge dite des Orfèvres, figurant la Mère du Sauveur vêtue, comme dans les Immaculées Conceptions, d'une robe blanche recouverte d'un manteau bleu, assise sur une sorte de sphère, dans un char de forme antique à ornements en ronde-bosse dorés, accompagnée de saint Ildefonse, la barbe longue et noire, en ornements sacerdotaux, et de saint François d'Assise vêtu du froc de son ordre, l'Enfant Dieu dans les bras; autour de ce groupe planent des chérubins d'un faire malheureusement par trop sommaire.

PAUL LAFOND

(La suite prochainement.)





UN CAFÉ SUR LES BOULEVARDS COMPOSITION DE M. CH. HEYMANN, GRAVÉE SUR BOIS PAR M. P.-E. VIBERT

UN LIVRE SUR PARIS

ILLUSTRÉ PAR M. CHARLES HEYMAN¹



L entre de la pitié dans le culte toujours plus diligent et plus averti voué à Paris « cerveau du monde ». L'accumulation des siècles ne suffit pas à expliquer le redoublement de la ferveur; il trouve encore sa raison dans les profanations dont la capitale de l'art ne cesse pas d'être la victime. Les désastres du temps

l'ont moins éprouvée que la sottise des hommes et les outrages de la civilisation. Une part essentielle de son caractère et de sa beauté lui vient du passé, et l'on ne s'arrête guère d'en abolir les vestiges ou d'y porter atteinte. Une élite cherche à ralentir cette agonie, comparable, par plus d'un point, à la mort de Venise; son intervention s'est démontrée souvent efficace. D'autre part, l'attention est tenue

^{1.} Coups d'œil sur Paris, par M. Clément-Janin. Un volume in-8° jésus illustré de 80 compositions par M. Ch. Heyman. Paris, Ch. Hessèle. Tirage à 325 exemplaires, dont 75 exemplaires de luxe avec double suite des planches.

LA RUE DU HAUT-PAVÉ

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. CH. HEYMAN



Control of the second of the s

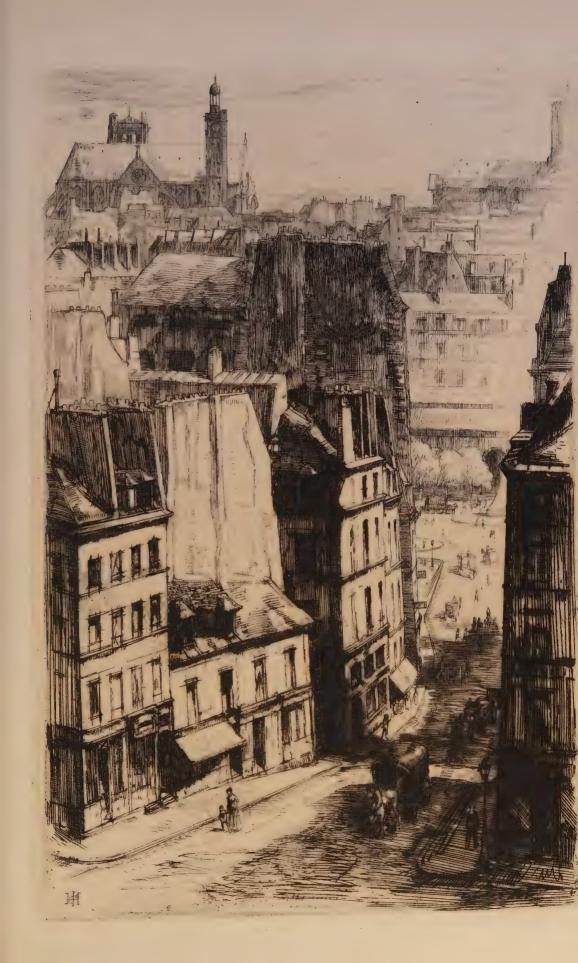
ETTLA RUE DE HAUT-PAYER !

THE PROPERTY ORIGINALE OF MI JOH. HEYWAR!

la pitié dans le culte tonjours plus
unt et plus averti voué à Paus « cervenu
te « Line via » des siècles ne sufexploy « i » des siècles ne sufexploye « i » des raisond dals les proles désastres du temps

prouves que en en es hommes et les outrages and the partier et de sa beauté et l'on no en entre le tradeutire et de sa beauté et l'on no en entre le tradeutire et le agentie, com d'un point, a il mort de Vaulier com recevation acerd etneves. Frante perf. Il et une a est tenne

res, par ar Clement Janes, France de gésas lalistra trait. Ch. Cheman, Paris, Ch. J. Graze a 125 exemun laires de la craca dons





en haleine par une littérature abondante, qui va de l'information solide des érudits à l'amabilité d'un journalisme anecdotique. L'image, elle aussi, sert à sa façon les intérêts de la bonne cause; le penchant à prendre les aspects et la vie de Paris pour texte d'inspiration n'a jamais été plus répandu. Chez les graveurs, surtout. Depuis Meryon, la pléiade est devenue école. Les disciples qu'elle groupe ont conscience de travailler pour le présent et pour l'avenir. En réaction contre la fatalité d'un injuste destin, leur pointe immortalise une physionomie certaine de varier et des sites curieux immanquablement appelés à disparaître.

Voici deux ans déjà, la Gazette signalait parmi les plus récents notateurs du pittoresque parisien le propre petit-fils de Jean-François Millet. On n'a oublié ni l'estampe de la Rue Saint-Médard parue sous la signature de M. Charles Heyman, ni les commentaires judicieux et prescients dont M. Pascal Forthuny accompagnait la publication de cette estampe. Qu'allait-il advenir de ce débutant, de fière ascendance et qui s'annonçait vraiment doué? L'illustration d'un livre sur Paris, due tout entière à M. Charles Heyman, renseigne et rassure. Elle comprend vingt eaux-fortes originales tirées hors texte. Soixante compositions, xylographiées en perfection par M. P.-E. Vibert, marquent le début et la fin des chapitres : ces frises, ces lettrines, ces culs-de-lampe sont du plus rare attrait². Il y a dans l'ensemble une dépense de talent considérable et à laquelle on demeure d'autant plus sensible qu'elle ne trahit ni la peine, ni l'effort; des acquisitions précieuses s'y font jour : elles résident aussi bien dans le choix des motifs et des points de vue que dans la distribution de l'éclairage et la technique de l'eau-forte. L'attaque du métal a plus de liberté, le métier plus de souplesse; il est donné tour à tour à M. Charles Heyman d'avoisiner la puissance d'un Lepère ou la délicatesse d'un Leheutre.

Comme il était arrivé pour certain album de M. Eugène Béjot³,

^{1. «} M. Heyman sera indéniablement quelqu'un », disait-il, dès la première ligne de cette appréciation à laquelle le lecteur ne se référera pas sans profit (Gazette des Beaux-Arts, 1908, t. I, p. 222). Un parallèle entre les planches La Rue Saint-Médard (1908) et La Rue du Haut Pavé (1910) fera aussi ressortir à l'évidence les progrès réalisés par leur auteur en l'intervalle de deux années.

^{2.} On pourra juger de l'illustration des Coups d'œil sur Paris par l'ornementation typographique de cet article, comme par l'eau-forte qui l'illustre.

^{3.} Du I^{er} au XX^e: les arrondissements de Paris. Paris, Société de propagation des livres d'art, 1903, in-4. Voir, sur cet album, la Gazette des Beaux-Arts, 1904, t. II, p. 391 et suiv.

la division municipale par arrondissements a favorisé une présentation logique de ces visions parisiennes; mais l'ordre suivi n'a établi le lien d'aucune sujétion entre le texte et les images. M. Charles Heyman et M. Clément-Janin ont erré par la grand'ville et poursuivi leur enquête, à leur guise, selon l'inclination de leur tempérament propre, sans souci de mutuelle dépendance; l'ouvrage assemble et confronte les résultats où conduisit la méditation respective de l'artiste et du littérateur, — de l'historien, faudrait-il plutôt dire à propos de M. Clément-Janin, tant la suite de ses notices compose un guide fertile en indications puisées aux bonnes sources, sous le contrôle d'un esprit réfléchi, méthodique et précis. Ce souci de vérité ajoute l'intérêt documentaire au prestige d'art d'un très beau livre. A considérer et à étudier de près la parure dont l'a enrichi M. Charles Heyman, on semble fondé à tout attendre d'un talent qui a évolué, dans un si court délai, avec tant de clairvoyance et tant de décision.

SAVENAY



LE BOULEVARD DES ITALIENS
COMPOSITION DE M. CH. HEYMAN
GRAVURE SUR BOIS DE M. P.-E. VIBERT



LE DÉJEUNER DE FERNEY, PAR DENON (Cabinet des estampes, Paris.)

L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE AU XVIII° SIÈCLE

(SIXIÈME ARTICLE1)

Le se gens de lettres. — Le ton de légèreté moqueuse que les gens de lettres affectaient de prendre sur tous les sujets dans ce siècle où le scepticisme était à la mode, la prépondérance de la science qui se substituait à la religion, le besoin de faire la critique de toutes les institutions, cet esprit général d'analyse ne pouvait favoriser l'inspiration poétique. Quelques estampes satiriques rendent compte, dès les premières années du xvin° siècle, de la décadence produite dans la poésie et la tragédie qui se réduisent à des imitations des « modèles » du règne de Louis XIV. En 1728, l'année où fut publié l'essai de poème épique de Voltaire La Henriade, on vendit un almanach caricatural du Parnasse dont le

1. Voir la Gazette des Beaux-Arts, 4910, t. I, p. 379; t. II, p. 69, 408, 243 et 275. — Deux erreurs se sont glissées dans les légendes de deux gravures illustrant ces précédents articles: t. I, p. 431, lire: Le Singe loyoliste (et non loyaliste); — t. II, p. 294, lire: Gravure inspirée par Crémier (et non: dirigée contre Crémier).

succès nous est attesté par une lettre de Marais au président Bouhier¹. L'estampe fut interdite par la police, quoiqu'elle ne fût qu'une attaque contre de méchantes œuvres d'auteurs et poètes qui constituaient le « Bourbier du Parnasse ». Mais la caricature ne se borne pas à rester longtemps une élégante satire des procédés de certains exercices littéraires. Elle devient une arme dans les mains



CARICATURE ANONYME CONTRE PALISSOT (Cabinet des estampes, Paris.)

du pouvoir au milieu du siècle lorsqu'elle plaisante d'une manière narquoise les polémiques de ceux qu'on appelait « les philosophes ».

En 1751, quand parut le premier volume de l'Encyclo-pédie, ils eurent à soutenir les premières luttes avec la presse vénale, représentée par de médiocres écrivains comme Fréron. La comédie en trois actes de Palissot ² Les Philosophes

4. 23 décembre 4727 (Journal et Mémoires de Marais, t. III, p. 509):

« On voit un plaisant Almanach du Parnasse pour 4728. Il y a à la tête une figure d'Apollon avec les Muses qui présentent, à trois degrés différents: Rousseau, Voltaire, Crébillon, avec Racine le jeune; puis on voit, en bas, le Bourbier du Parnasse, d'où on retire, ou bien on y va jeter les tragédies et comédies nouvelles, les opéras, odes, cantates, églogues, noëls, sur les airs du Pont-Neuf. Vous connaissez bien ces auteurs. Sur le bourbier, on y voit la figure

d'un abbé qui caresse une fille, et un homme en épée et en bourse. Ce sont les deux frères Pellegrin. La police a interdit cette estampe, et on vend l'almanach. »

29 décembre 1727 : « N'ayez point à regret de l'estampe L'Almanach du Parnasse. On la venden secret, et vous l'aurez. Il y alà de mes confrères en très mauvaise posture. » Cf. Bénard, Catalogue du cabinet Paignon-Dijonval, Paris, 1810, p. 148, n° 3492 (2 dessins à la plume) : « La Satyre le corps ceint d'un serpent faisant aiguiser des flèches par un mauvais génie. Un autre génie déchire les ouvrages des auteurs contemporains. » Voir, dans le même cabinet Paignon-Dijonval, n° 3583 : Le Poète content et Le Poète mécontent, deux dessins satiriques de Gabriel de Saint-Aubin.

2. Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, Qb 71. Trois estampes

L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE 405

jouée en 1760 et dirigée contre Helvétius, Diderot et Rousseau fit plus de bruit et excita la verve des caricaturistes contre les encyclopédistes. La même année une pièce en un acte de Cadet de Beaupré, Les Philosophes de bois, contenait une figure satirique très amusante, avec cette légende :

J'invite même ici le sexe à m'imiter, Du moins si mon exemple a de quoi le tenter...

Poinsinet donnait encore en 1760 une comédie en un acte : Le Petit

philosophe, illustrée d'une jolie caricature avec ces mots :

Jurez de croire qu'un savant Doit mépriser tous les usages, Contrarier tout sentiment Et n'admirer que ses ouvrages.

- J'en fais serment.

Les recueils du temps renferment aussi une curieuse estampe intitulée Repas de nos philosophes¹. Ils sont représentés, groupés autour d'une table, non seulement pour s'occuper de Dieu et de l'âme, mais pour faire le procès des lois et des institutions modernes. Un vers résume leurs entretiens :

Le superflu des sots est notre [patrimoine.



CARICATURE ANONYME CONTRE DIDEROT
(Cabinet des estampes, Paris.)

De tous les collaborateurs de

l'Encyclopédie, Diderot est celui qui se laisse le moins décourager par les injures. Les Nouvelles ecclésiastiques organe janséniste et le Journal de Trévoux, organe des Jésuites, ont vu en lui l'organisateur de cette grande œuvre, qui devait compter tant de volumes imprégnés d'athéisme. C'est lui qui est le premier combattu par les deux forces

furent dirigées contre Palissot par les Encyclopédistes pour riposter à sa pièce. L'une représente un diable qui le poursuit en mettant le feu à la pièce Les Philosophes, avec cette légende: Pâlis-Sot.

1. Collection Hennin, t. CXII.

divisées qui concourent à la défense de la religion. En 1752, une caricature, intitulée *Réflexions d'un Franciscain*⁴, le représente fouetté par un Cordelier, avec ce vers:

Dextra latet pungitque stylo dum læva flogellat.

Dans la bataille engagée contre les philosophes, les ripostes ne tardèrent pas. Voltaire parle avec mépris de ces journalistes serviles, valets de librairie, la lie des auteurs, les derniers des écrivains, inutiles petits regrattiers de la littérature, la canaille qui, en barbouillant du papier pour vivre, juge avec tant d'insolence ce qu'elle n'entend pas. Il est juste, dit-il, d'écarter à coups de fouet les chiens qui aboient sur notre passage. C'est surtout de Fréron qu'il venge le parti des philosophes. En 1760, date de la lutte la plus violente, nous savons, par une lettre de Cramer, que Voltaire, enchanté des dessins de Gravelot pour une édition de son Théâtre, lui fit demander une planche² pour l'adresser à M. Camp, associé de M. Tronchin, à Lyon. Fréron ne peut pas échapper aux caricatures qui le discréditent même auprès de ceux au service desquels il s'est engagé. L'Écossaise de Voltaire, où il est mis en scène, est applaudie par la Cour en 1760 et venge le parti de l'Encyclopédie des

- 1. L'estampe est ronde, encadrée par un double cercle. On lit en haut, dans l'intervalle des deux cercles, cette légende: Est etiam vobis Francisci a fune cavendum. En bas, dans le médaillon, sur une sorte de socle qui supporte le paysage où se passe la scène, est inscrite la date 1752. Le Cordelier n'existe pas; il n'y a qu'un bras et un poing armé du cordon de saint François menaçant un personnage qui, la plume à la main, effrayé, enjambe un volume sur lequel est inscrit: Aristotélisme. C'est la seule indication qui fasse reconnaître que ce personnage est Diderot. Deux autres, dont un abbé, s'évadent dans le lointain. L'estampe se trouve au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, collection de l'Histoire de France, Qb 69, à la date de 1752. Cf. Diderot, édition Tourneux et Assezat, t. I, p. 431; Victor Hugo, William Shakespeare, p. 202.
- 2. Caricature contre Fréron, par Gravelot. La caricature représente un âne en train de braire devant une lyre suspendue à un arbre, avec des vers envoyés par Voltaire à Cramer. « Il faut dessiner une lyre, » écrit Cramer, « suspendue agréablement avec des guirlandes de fleurs, et un âne gueulerait de toute sa force en la regardant, avec ces mots :

Que veut dire Cette lyre? C'est Melpomène ou Clairon. Et ce monsieur qui soupire Et fait rire, N'est-ce pas Martin F...?

« Cette plaisanterie doit se mettre à la tête d'un petit ouvrage qui n'attend que cette estampe pour paraître, et que je vous enverrai d'abord. Si vous ne pouvez pas faire cette petite commission, qui ferait grand plaisir à notre cher philosophe, mandez-le-moi d'abord. » Le dessin fut fait et gravé par Choffard.

L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE 407

attaques contenues dans la pièce Les Philosophes. Si les ridicules de Fréron nous ont valu le charmant dessin de Gravelot, nous lui sommes également redevables d'avoir offert le thème d'un dessin de Gabriel de Saint-Aubin, contenu dans le livre des croquis de la collection Groult: c'est l'hôtel Fréron. Un cartouche est formé par l'entre-lacement de serpents sortis de tiges fleuries de chardons et usant leurs dents impuissantes sur un globe entouré de rayons lumineux. Dans le blanc du cartouche est écrit: Hôtel Fréron. Contre Fréron¹ et les ennemis de Voltaire fut imprimée à Berne, en 1762, une caricature bien connue, intitulée La Mort de don Grippar, surnommé Croquant, petit-fils de Grippe Rime, chat de Boileau. C'est une Renommée soufflant dans deux trompettes; l'une, à sa bouche, célèbre Voltaire, l'autre, au derrière, publie les noms de ses ennemis: Fréron, Baculard, Sabbatier, l'abbé de La Porte. C'est ce tableau que Voltaire a peint dans les vers souvent cités de la Pucelle:

La Renommée a toujours deux trompettes L'une, à sa bouche appliquée à propos, Va célébrant les exploits des héros, L'autre est au c..., puisqu'il faut vous le dire. C'est celle-là qui sert à nous instruire De ce fatras de volumes nouveaux.

Le nombre considérable de caricatures contre Voltaire pourrait dédommager ses adversaires des railleries auxquelles ils furent exposés. Un inventaire de ces pièces risquerait d'être incomplet. L'œuvre satirique du peintre Jean Huber, qui avait l'habitude de faire le portrait de Voltaire en découpant une carte, est immense. En 1772, sa victime écrivait à M^{me} du Deffand de l'entre considera sur une carte avec des ciseaux, le tout en caricature. C'est ainsi qu'il m'a rendu ridicule d'un bout de l'Europe à l'autre. Mon ami Fréron ne me caractérise pas mieux pour réjouir ceux qui achètent ses feuilles. Ses têtes de Voltaire, si spirituellement découpées, lui permettaient de se donner le nom de peintre de Voltaire. Certaines de ces pièces attribuées à Huber ont subi de grossières transformations de la part de quelques éditeurs, comme Le Réveil de

^{1.} Sur Fréron, voir au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, Qb 71, la gravure Fréron dans sa bibliothèque.

^{2.} Voir Desnoiresterres, Iconographie voltairienne, Paris, 1879.

^{3.} Œuvres de Voltaire, édit. Beuchot, XLVIII, p. 247. Pour ces découpures de Huber, voir collection Hennin, t. CXIX: Voltaire dansant.

Voltaire, volé au peintre par un graveur qui avait mis des vers dont le sel, dit Grimm, consiste à dire que Voltaire montre son derrière, que d'Alembert le baise et que Fréron le fesse. Voltaire se contentait de sourire et disait dans l'Épître à Horace: « Huber me fait rire avec ses pasquinades. » Huber lui répondit : « Horace me connaît plus que vous ne croyez. Il a prédit dans sa 8e satire, Olim truncus



ÉLÉMENTS DE LA PHILOSOPHIE

DE NEWTON

CARICATURE ANONYME CONTRE VOLTAIRE

(Cabinet des estampes, Paris.)

eram, que je ferai des caricatures et vous pourriez, si j'ose dire, ressembler à son dieu des jardins à quelque chose près si les jardins, par exemple, désignaient l'esprit de ces hommes et si les oiseaux qui font l'ordure sur l'idole désignaient de mauvais rimeurs qui ont mis leurs infâmes vers au bas d'une misérable copie volée.»

Dans cette quantité de caricatures voltairiennes, l'une d'entre elles 2 le montre lisant Newton de travers pendant qu'Uranie lui présente ses lunettes; à côté de lui, deux sylphes, dont l'un brise des tuyaux capillaires et l'autre manie maladroitement un compas; un génie, derrière Uranie, se moque de sa maladresse. Une autre estampe le représente de profil avec

cette devise: Vetat mori³. Cochin ne craint pas de s'attaquer à lui en faisant sa caricature dans la Malebosse. Une des plus célèbres caricatures est Le Lever du philosophe de Fer..., gravé d'après le tableau de M. Boyer de Fonscolombe à Aix: Voltaire sort de son lit et saute dans ses culottes en dictant quelques notes à son secrétaire

- 1. Œuvres de Voltaire, édition Beuchot, t. XLVIII, p. 200.
- 2. Collection Hennin, t. CXI: Éléments de la Philosophie de Newton.
- 3. Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, Tf 17.

placé au pied du lit et devant une table. Il faut eiter, parmi ces charges gravées: Voltaire jouant aux échecs avec le père Adam'; Voltaire à table, prenant son café versé par la belle Agathe; Le Traité du Sublime ou Voltaire regardant une jument saillie par un étalon; 35 petites têtes de Voltaire sur une seule feuille, La Folie de notre âge; Visite de M^{lle} Clairon à Ferney tombant aux genoux de Voltaire qui s'affaisse en la voyant. Les Mémoires secrets nous apprennent

qu'une estampe satirique, intitulée La Vengeance divine², ne fut pas goûtée par Voltaire et le parti des philosophes. La réponse à cette image ne se fit pas attendre. Ce fut La Vengeance humaine³.

1. Lettres de Boufflers à sa mère, 1772 (lettre VIII). Dans la caricature de Voltaire jouant aux échecs, on voit d'après l'air du philosophe le moment où il va perdre.

2. Mémoires secrets, t. VII, p. 169; 2 avril 1774: « Une caricature sur M. de Voltaire attirait depuis quelque temps l'indignation de son parti. Elle avait été faite relativement au projet de lui ériger une statue. On l'y représentait sur un piédestal : la Religion paraît au-dessus de lui dans une gloire, la Foudre lui brise l'avant-bras droit. Il se détache. Une plume est encore dans sa main. La Sottise, à la tête des philosophes, semble consternée de cet événement, et recueillir avec



CARICATURE ANONYME CONTRE VOLTAIRE
(Collection de M. Charles Oulmont,)

avidité ce triste attribut de l'écrivain. Un cadavre renversé est au bas, une harpe à côté de lui, allégorie froide et puérile, qui semblerait désigner M. de la Harpe. De l'autre côté, est le parti des dévots, des prêtres et des jésuites, des jansénistes qui triomphent ensemble d'une telle vengeance. Au bas du piédestal sont les ouvrages les plus impies de cet auteur que dévorent les flammes. Cette estampe est intitulée La Vengeance divine. »

3. Mémoires secrets, t. VII, p. 470: « L'autre gravure, plus simple et plus sagement composée, est le pendant de celle-ci, et a été faite pour le venger. Elle a pour titre La Vengeance humaine. M. de Voltaire est dans la même attitude que la précédente, mais c'est l'Imagination qui tient lieu de Religion, et au lieu de la foudroyer elle lui présente le flambeau du Génie. Au bas, et comme plongées dans la fange, se montrent deux figures emblématiques que leurs attributs font reconnaître pour la Sottise et l'Envie, qui insultent, chacune à leur manière, la gloire dont il jouit. Dans toutes les deux, la figure est peu ressemblante. »

Mais, de toutes les estampes qui coururent sur Voltaire, celle dont il regretta le plus la publication est la gravure que fit, d'après un dessin croqué sur le vif Denon, en passant près de Ferney. Il avait voulu voir Voltaire, qui s'excusait sur son état de maladie de ne pouvoir l'admettre. Il lui fit porter une lettre spirituellement tournée, qui ne déplut pas au vieux philosophe de Ferney et lui permit de forcer sa porte. A son insu, Denon dessina le Déjeuner de Ferney le 4 juillet 1775 : Voltaire, légèrement chargé, est dans son lit, la main dans celle de Mme Denis; le déjeuner est sur une petite table, et la scène est complétée par quelques personnages. Voltaire, qui ne connaissait pas encore le Déjeuner, se plaignit à Denon d'un de ces portraits grotesques : « Je ne sais pourquoi », lui écrivait-il en 1775¹, « vous m'avez dessiné en singe estropié avec une tête penchée et une épaule quatre fois plus haute que l'autre. Fréron et Clément s'égaieront trop sur cette caricature. » Le 24 janvier 1776, il écrivit à Denon, à propos du Déjeuner: « Je suis bien loin de croire que vous avez voulu faire une caricature dans le goût des plaisanteries de M. Huber. Il court une estampe qu'on appelle mon déjeuner 2. On dit que c'est encore une plaisanterie de M. Huber. « J'avoue que tout cela est assez désagréable. Un homme qui se tiendrait dans l'attitude qu'on me donne et qui rirait comme on me fait rire, serait trop ridicule.» Denon l'assura qu'il n'avait jamais eu l'idée de faire une caricature, encore moins d'imiter Huber.

La vieillesse et la maladie ne trouvaient pas grâce devant l'ironie de Huber, qui nous fait connaître Le Vieux malade de Ferney tel qu'on l'a vu en septembre 1777, en bonnet, appuyé sur un gourdin crochu, et qui retrace pour l'impératrice Cathérine de Russie La Réception de l'ambassade impériale à Ferney: Voltaire mourant se réveille pour admirer un coffret d'ivoire que lui offre la souveraine.

Si Voltaire fut beaucoup raillé³, la caricature n'épargna pas

1. Œuvres de Voltaire, édition Beuchot, t. XLIX, 1775.

2. Collection Hennin, t. CXV. Il faut aussi citer, de Huber, la caricature rela-

tive aux Adieux de Claude Gay, quaker de Philadelphie.

^{3.} Parmi tant de caricatures dont Voltaire fut l'objet, il y en a d'autres qu'il convient de rappeler. C'est ainsi que M^{me} du Hausset signale une caricature introuvable représentant Voltaire, « ce fameux Prussien », avec un gros bonnet de peau d'ours. Les Mémoires secrets mentionnent une estampe dans laquelle Voltaire, l'air pensif, pose une main sur un papier et tient de l'autre une plume, prêt à écrire. Ce serait l'estampe de Danzel d'après un dessin de Boufflers. Bjoernstaehl parle d'une autre caricature qu'il a vue à Berne dans le cabinet d'Erlac : « Je ne puis », dit-il, « passer sous silence un dessin satirique que possède Son Excellence. Il représente Voltaire sous les traits d'un pécheur partant pieds nus dans l'atti-

L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE 444

Rousseau⁴. On se moqua de ses discussions philosophiques avec Voltaire et de l'idée qu'il avait eue de livrer ses enfants à des hospices. Beaumarchais ne fut pas mieux traité. Au lendemain du triomphe du *Mariage de Figaro*, une caricature le représente fustigé par un Lazariste², tandis qu'une jeune femme (la comtesse Almaviva,

tude la plus humble. Tout ce que Pégase laisse aller, l'imprimeur Cramer qui le suit a grand soin de le ramasser pour s'enrichir avec cette grosse fiente. » On se souvient aussi d'un dessin à la sépia, Les Pasques de Fernex, 1768, découvert par Desnoireterres et qui appartenait à M. Minoret. Voltaire se dirige vers l'église qu'il a fait bâtir, précédé de l'Hypocrisie avec une tête de chat, qui est escortée d'un singe enfant de chœur et suivie d'un « Père Adam » un crucifix à la main. Le converti, en perruque, soutenu par ses deux jambes en fuseau, est accompagné de ses gardes-chasse et de deux femmes. Le cocher du converti tire Pégase qui fait sortir de dessous la queue des productions littéraires qu'un nommé Brimer (Cramer) ramasse. — Il faut encore signaler le portrait de Voltaire en déshabillé, qui a l'air d'une vieille femme édentée, appartenant au comte d'Haussonville, le Voltaire en bonnet de nuit du baron de Beroleingen, le Voltaire en pied de 1778, le Voltaire à l'age de 70 ans, L'Homme immortel, et l'estampe intitulée Voltaire chez Pluton. Voltaire est à califourchon sur Rousseau. Un diable est accroupi devant lui. Un autre diable joue du tambour basque. La légende est la suivante :

O mes amis, vivez en bons chrétiens, C'est le parti, croyez-moi, qu'il faut prendre.

1. Sur Rousseau, voir Iconographie de J.-J. Rousseau, par le comte de Girardin, Paris [1908]. Parmi les caricatures du temps contre Rousseau, il faut citer une pièce satirique pour le volume de Grignion intitulée Remark on the writings and conduct of J. J. Rousseau, Londres, 1767. Rousseau est représenté en Arménien, la tête couverte de son bonnet, le corps courbé, regardant Voltaire qui est devant lui. Une autre estampe montre Rousseau et Voltaire, dans un parc entouré de charmilles, luttant à coups de poing. Enfin, la plus connue est celle qui fait allusion à Rousseau déposant son enfant aux Enfants Trouvés. Il tient sa canne et son chapeau. Derrière lui, une fenêtre grillée surmontant un trou; un enfant repose dans ce trou.

2. Sur l'estampe Beaumarchais fouetté, voir Revue de l'art ancien et moderne, 10 novembre 1897, l'article de Georges Monval. Beaumarchais avait été arrêté dans la nuit du 7 au 8 mars 1785, et enfermé à la maison de correction de Saint-Lazare, d'où il sortit le 14 mars. L'ordre d'incarcération, donné par Louis XVI à Breteuil, a été publié par Grimm, Correspondance, t. XIV, p. 120: « Vous donne-rez l'ordre de conduire le sieur Beaumarchais à Saint-Lazare. Cet homme devient par trop insolent. C'est un garçon mal élevé dont il faut corriger l'éducation.» L'auteur des deux caricatures très rares, qui ne se trouvent qu'à la Bibliothèque de l'Arsenal et à la Bibliothèque Nationale (collection Hennin) est Vincenzo Vangelisti, qui fut mis à la Force pour avoir édité cette estampe.

Une amplification de cette caricature est le tableau de la Comédie-Française représentant Beaumarchais dans la même posture. Voir aussi Cabinet des estampes, collection de Vinck, tome VI, fol. 8, l'estampe représentant Beaumarchais nu-tête entre deux gardes françaises qui le conduisent à Saint-Lazare; au fond, les murs de la prison; au premier plan, un mendiant; sous le trait carré, ces mots: « Voilà où nous réduit l'aristocratie. »

sans doute) le regarde avec pitié. On a gravé la légende suivante : « Tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle s'emplit¹. » Dans une autre caricature de la même date, un moine est sur la porte de son couvent et s'entretient avec deux personnages, tout en jetant les yeux sur une cruche cassée. « Ah! je l'avais bien dit », prononce le Lazariste, « tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse », proverbe émis par Basile à la scène XI de l'acte I du Mariage de Figaro.

Toutes ces caricatures peuvent donner, mieux que les livres, une image vivante des poètes, des écrivains dramatiques et des philosophes du xvine siècle 2. Pendant la Révolution, la littérature continuera à fournir des victimes à la caricature. Bien des gens de lettres du xvine siècle dont les portraits satiriques ne se rencontrent pas avant 4789 feront l'objet de pièces très amusantes. Tel est La Harpe, qui sera représenté sous l'aspect d'une bête monstrueuse, la patte sur une harpe; l'abbé Delille; Amaury Duval, regardant la statue d'Apollon à travers une lunette offerte par l'Ignorance; l'abbé Poncelin, rédacteur de la Gazette de France; Mercier, sous la forme d'un âne, et l'abbé Geoffroy qu'on montrera au milieu de chênes et sapins (Racine, Voltaire, Parny) au tronc desquels s'acharnent des serpents dont l'un a une tête d'abbé. Tous ces écrivains n'inspirent pas le respect, mais ce sont les meilleurs dessinateurs qui se serviront de leur crayon pour composer leur portrait-charge. Tout le monde sait, dira un critique, que les crayons de MM. Isabey, Fragonard, Henry sont aussi pointus que des aiguilles anglaises.

^{1.} Un état de cette caricature porte l'inscription « Qu'esaco » (Mariage de Figaro, acte V, sc. X).

^{2.} Ce qui permit aux philosophes de répandre leurs doctrines dans la société, ce fut la création des salons où des femmes comme Mme du Deffand, la marquise de Lambert, Mme Geoffrin, Mme Necker, Mme d'Epinay, Mlle de Lespinasse encourageaient toutes les satires et toutes les caricatures contre le despotisme et la religion. Les lieutenants de police avaient pour mission d'empêcher la diffusion des images satiriques qui pouvaient circuler dans ces salons. Un manuscrit de la Bibliothèque de la Ville de Paris (nº 29736) indique ce rôle parmi leurs fonctions essentielles (paragraphe 9) : « Le lieutenant général de police a l'inspection générale sur les personnes qui parlent ou écrivent contre le roi, le gouvernement, la religion et le public qu'il a droit, atteints et convaincus même par soupçon, d'envoyer dans les prisons d'État jusqu'à nouvel ordre du roi. » Des nouvellistes affiliés à la police faisaient connaître dans leurs rapports les « nouvelles qui se débitaient dans les salons ». Voir Bibl. Nationale, mss. français 12616 à 12659 et 12676 à 12743. A propos de cette question des relations des gens de lettres avec la police, il faut se rappeler qu'à la vente du baron Pichon, en 1897, passait un manuscrit aux armes de Louis XV contenant, avec La Réforme de la police en 1749 et des plans, une série très précieuse de dessins de Saint-Aubin.



LE CABARET RAMPONNEAU, ESTAMPE ANONYME (Cabinet des estampes, Paris.)

CARICATURES RELATIVES AUX MŒURS

L'éditeur qui, en 1777, fit publier par Moreau le jeune cette Suite d'estampes pour servir à l'histoire des modes et du costume en France qui sont comme la chronique intime et imagée de la bonne compagnie au xvin° siècle, paraît avoir voulu faire survivre, pour les historiens de l'avenir les modes, les ameublements et les usages du bon ton. Mais il restait à conserver le côté amusant de la vie de ce temps dans des estampes où se mêleraient aux observations sociales des critiques malicieuses et ironiques.

Les divertissements publics. Les promenades, les aspects de Paris, les guinquettes et les cafés. — Les eaux-fortes et les dessins de Gabriel de Saint-Aubin, remplis de caprice et d'imprévu, lui méritent une place à part dans l'histoire satirique des mœurs du xviiie siècle. Ces fines petites pièces faites d'un rien, en se jouant, raillent avec une vivacité spirituelle tout ce qui occupe la curiosité futile de la société. Il exerce sa verve épigrammatique dans des dessins comme la Promenade nocturne à la Place Royale, où défilent, à la lueur des torches, des couples parmi lesquels figure un ménage ridicule de vieillards. Ses croquis ont été pris d'après nature. C'est en marchant à travers les rues de Paris qu'il a dessiné le Pont-Neuf et ses charlatans, les boulevards et leurs parades en plein vent, qu'il a saisi sur le vif les airs des nouvellistes réunis dans un café, ou les silhouettes des passants qui se pressent aux processions et aux

fêtes du carnaval. Il y a dans ces estampes un côté caricatural inattendu. Ainsi, dans la représentation aristocratique des promenades élégantes du jardin des Tuileries¹, sous l'ombre des grands marronniers, au-dessus du groupe d'Anchise et Énée et de celui d'Arrie et Pætus, apparaissent des silhouettes grotesques dans lesquelles il fait pétiller son esprit fin et mordant.

A la note satirique, alerte et légère, que Gabriel de Saint-Aubin jetait dans ses pimpants tableaux de mœurs, succède dans les gravures de Debucourt² un genre de charge un peu outré et parfois bouffon qui rappelle l'art de l'école anglaise et qui s'adapte au goût du siècle nouveau. Malgré l'influence de ses contemporains qui le poussaient à graver ces grosses farces où les lignes du corps humain étaient déformées par les contours bizarres des costumes et perdaient leur harmonie, Debucourt appartient bien cependant au XVIII^e siècle par des planches telles que La Promenade de la Galerie du Palais-Royal, de 1787. Le Mercure de France du 30 juin 1787 l'annonçait ainsi: « Cette estampe du genre grotesque a du piquant et de l'originalité. Les figures en sont nombreuses, variées, divertissantes. » L'intention maligne de l'auteur est d'autant plus facile à saisir que plusieurs de ces personnages ridicules sont des types historiques et populaires. Tandis que toutes les célébrités de l'allée Cythérée s'avancent perdues dans la folie des modes, Debucourt croque ces figures comiques de petits laquais en veste rouge, portant un énorme carton, de financiers à grosses perruques, de vieux

- 1. Gravures de Gabriel de Saint-Aubin: Les Nouvellistes (1752), Le Bal d'Auteuil (1754), Le Spectacle des Tuileries (1760). Il faut signaler, parmi les dessins satiriques non gravés de Gabriel de Saint-Aubin, ceux qui sont contenus dans un cahier intitulé Livre de croquis de Gabriel de Saint-Aubin peintre (1760-1775) appartenant à M^{me} Groult.
- 2. Certaines de ses charges datent du début du XIX° siècle, comme Les Visites, Les Courses du matin ou Le Parti d'un riche, La Femme et le mari ou les époux à la mode. Beaucoup ont été dessinées sous l'Empire, comme Le Canal (1809), La Manie de la danse (1809), Le Carnaval (1810), Le Baiser à propos de bottes, Le Coiffeur, Le Tailleur, Les Gastronomes affamés, La Fin des Gastronomes, L'Usurier, L'Étrenne du bonnet, La Faction d'hiver, Le Départ pour la garde, Le Retour de la garde, L'Hiver ou le mari, Le Printemps ou les amants, La Coquette et ses filles, Les Petits messieurs, Les Galants surannés, Le Marchand de galette. Il s'est fait aussi le graveur des caricatures de son ami Carle Vernet, qu'il interprète avec esprit. Telles sont, parmi les plus piquantes: Le Goûter anglais, La Route de Saint-Cloud, La Route de Poissy, La Route de poste, Le Jour de barbe d'un charbonnier, La Toilette-d'un clerc de procureur, La Danse de chiens en désordre. Mais ces gravures, bien postérieures à l'époque qui nous occupe, ne servent qu'à montrer comment l'art s'est modifié au début du XIX° siècle et comment l'idéal s'est déplacé.

L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE 415.

libertins à lorgnon, d'élégants à double breloque, d'anglomanes à tricorne et à longue redingote. D'un caractère plus chargé paraît, en 1787, La Promenade du Palais-Royal, sans signature, qui représente des consommateurs attablés sous une tente de coutil à rayures bleues. Cinq ans plus tard, le Cirque sera élevé dans ce Palais-Royal où le dessinateur nous montre, sous l'allée des marronniers, des habitués bien connus, comme le duc de Chartres envoyant des



ASSEMBLÉE DE VIEUX GARÇONS, PAR BOITARD (Cabinet des estampes, Paris.)

baisers du bout des doigts, pendant que les nouvellistes se groupent autour d'une table 1.

C'est bien le Palais-Royal bourdonnant de nouvelles, le Palais-Royal qui n'a pas beaucoup changé depuis la publication de L'Arbre de Cracovie², cette estampe satirique dans laquelle était représenté un marronnier au tronc puissant abritant, dans une allée du jardin les personnages figurant allégoriquement toutes sortes de craques, les

^{1.} On peut rapprocher de ces gravures de Debucourt une estampe anonyme : La Promenade du Luxembourg, dans laquelle un petit-maître enlève la coiffure d'une dame (Cabinet des estampes, Tf 17).

^{2.} Métra, Correspondance, t. VIII, p. 473; t. XII, p. 71. Cf. la gravure de Peyrotte, Les Nouvellistes au Palais-Royal, reproduite dans la Gazette des Beaux-Arts, septembre 1910.

nouvellistes « sans particularité », accompagnés de « poètes sans prétentions», de « petits-maîtres modestes », de « musiciens sobres », de « graveurs sans contrefaçons », d' « architectes habiles sans rien copier », de « peintres sans caprices », d' « abbés qui ne minaudent point », de « cabaretiers qui ne frelatent pas », de « maquignons véridiques », d' « astrologues qui voient clair ». L'arbre autour duquel ils se réunissaient, ou arbre de Cracovie, fut déraciné en 1782.

Le spectacle des passants, la vie des rues de Paris, offrait d'amusants tableaux à des observateurs comme Gravelot¹, qui, dans Les Divertissements de la loterie, représente ces scènes curieuses avec une figure de la Folie, les yeux bandés, deux marottes plantées dans le trou des oreilles. Il fallait un œil pénétrant pour saisir les aspects pittoresques du Paris si ondoyant et si divers, les traits caractéristiques des badauds, des métiers en plein vent et des professions aujourd'hui disparues. Telle est la confédération des Savoyards, ramoneurs et commissionnaires, parcourant les rues, le visage barbouillé de suie, les dents blanches, dont Sébastien Mercier nous parle dans son tableau de Paris et qu'Augustin de Saint-Aubin² représentait en six planches, en 1760, pour les dames de la Cour. Mais Augustin était trop épris du monde paré pour faire la charge de sujets amusants pris dans le bas peuple; il « débarbouillait trop ses ramoneurs ».

Jeaurat ne craint pas de reproduire fidèlement ces tableaux de la rue, sans essayer de les idéaliser. Il nous fait voir La Place de la Halle, où les jeunes gens de bonne famille dansent avec des poissardes devant le pilori des Halles. Il nous mène aussi à La Place Maubert, où il nous fait assister à une dispute de marchandes de pommes dont l'avidité est notée par des détails frappants. L'intérêt de l'œuvre de Jeaurat est dans le témoignage sincère qu'il a apporté sur la physionomie de Paris, l'état des choses et des

^{1.} A côté de Gravelot et de Debucourt, qui, comme on l'a vu, ont subi l'influence de l'école anglaise, il faut citer Louis-Pierre Boitard, artiste français qui travailla en Angleterre et qui exécuta plusieurs caricatures comme Les Importations de la France en Angleterre, Le Temps présent, Assemblée de vieux garçons, Assemblée de vieilles filles. La brutalité des mœurs anglaises au xviii° siècle avait frappé Gravelot pendant son séjour à Londres; voir catalogue Paignon-Dijonval n° 3318: Scène de la vie anglaise: une jeune femme à genoux supplie un gros homme debout qui tient un fouet.

^{2.} D'Augustin de Saint-Aubin: Mes gens ou les commissionnaires ultramontains. V. également Diverses charges des rues de Paris, par Cochin (1731), et, de Manglard, Caricatures d'Italiens mangeant des macaronis (Catalogue Paignon-Dijonval, n° 3435).

L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE 417

esprits, et, si elle n'abonde pas en charges proprement dites elle renferme du moins beaucoup de ces scènes réalistes qui ont un côté caricatural.

Dans ces tableaux qui révèlent les mœurs du temps, on est surpris de la place singulière qu'occupent les histoires relatives à la vie des courtisanes. Watteau, dans son Départ pour les isles, en exécutant une composition caricaturale représentant la presse des filles de joie, ne pouvait prévoir la débauche d'estampes auxquelles donnèrent lieu les ordonnances de police relatives à la prostitution. Le cabinet des estampes du Musée Carnavalet renferme une iconographie des plus abondantes sur cette question. A côté de Jeaurat. qui a dessiné plusieurs de ces pièces comme L'Enlèvement de police. Le Transport des filles de joie à l'hôpital, Gabriel de Saint-Aubin nous a laissé un Enlèvement des filles de joie, et J.-B. Huet une petite eau-forte sur La Désolation des filles de joie criant: « Ah! la police nous écrase! » Un coiffeur rase les têtes des infortunées pendant que des avis facétieux recommandent des pommades pour faire pousser les cheveux promptement. On pourrait constituer tout un catalogue d'images anonymes concernant les aventures des courtisanes. Nous y verrions Le Triomphe des filles de joie avec des chapeaux de paille, Les Vestales tondues, Les Filles de joie rasées, puis, en 1778, en vertu d'une ordonnance de police expulsant les femmes débauchées, Le Départ des Vestales, Le Désespoir des Vestales poursuivies, Le Triste embarquement des filles de joie à Paris et leurs adieux à MM. les apothicaires et chirurgiens ainsi qu'à leurs amants2. Quelques-unes s'enfuient à moitié tondues, voulant garder une partie de leur chevelure, d'autres se battent avec le coiffeur qui les tond. « Gueux de merlan! » s'écrient-elles, « oh! je le tiens! » Le nom des plus fameuses a passé à la postérité, comme la Gourdan, la Paris³, ma Mie Margot et la Belle Bourbonnaise, que les caricatures nous montrent quittant son village et arrivant à la ville où tout le monde se la dispute jusqu'au jour où nous assistons à son départ.

^{1.} Comparer les Scènes de la vie parisienne et les Scènes des marchés des halles de Dambrun.

^{2.} Coll. Hennin, t. CXI. Voir Cleland, Woman of pleasur (sic), Londres, 1742, traduit en français par Cazin, 1776, avec 15 figures. Murr, dans son journal Zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur, Nuremberg, 1775-1789, signale une édition anglaise de 1749 avec des gravures faites sur les dessins d'après nature d'un grand maître français.

^{3.} Cf. les estampes Le Triomphe de Margot, La Belle Bourbonnaise, Le Triste départ de la Belle Bourbonnaise (coll. Hennin, t. CV).

Le peuple, qui mit ces caricatures à la mode en 1769, au moment où la Du Barry devint la favorite de Louis XV et fut désignée dans les pamphlets et les chansons sous le nom de la Belle Bourbonnaise, commençait à sentir sa misère et à en parler. C'est surtout au café qu'il avait l'habitude de s'entretenir de questions politiques. A côté du café, il y a la guinguette ou Courtille, établissement bachique planté d'arbres. Il y en a une qui fut célèbre par la quantité de charges qui la popularisèrent : ce fut le cabaret de Ramponneau 1. Les caricaturistes nous font le portrait de Mme Ramponneau, de M. Ramponneau en bonnet de nuit, des gens qui descendent l'escalier pour entrer chez Ramponneau. On y fume la pipe, et c'est dans un cabaret de ce genre, chez la veuve Rabarin, que fut détruite la pipe du célèbre La Tulipe dont Vadé nous conte l'histoire. Elle a été illustrée par quatre gravures d'Eisen qui ont rendu populaire cette physionomie de La Tulipe², l'air féroce, la moustache belliqueuse, la pipe aux dents. Eisen nous fait assister à une querelle au cabaret, pendant laquelle un homme jette l'eau d'un seau sur une femme; puis il nous promène sur la Courtille, où des jeunes gens dansent en ronde, puis au pont Saint-Michel et à une vente aux enchères, jusqu'à ce que l'infortuné La Tulipe retourne au cabaret, au milieu d'un groupe faisant bombance; on se bat et sa pipe est cassée; La Tulipe s'évanouit et des femmes essaient de lui faire reprendre connaissance³.

Les aventures les plus simples suffisaient à amuser le public. Chaque affaire qui éclatait lui offrait une occasion de se divertir. A propos d'un procès entre le Jésuite Girard et une nommée Catherine Cadière⁴, les facéties les plus grossières firent fureur. Suivant Maurepas, le père Girard, recteur du séminaire des aumôniers de la Marine

^{1.} Collection Hennin, t. CIII. Les gravures qui représentent le cabaret du Tambour royal, tenu par Ramponneau, ne sont pas des caricatures, mais elles sont curieuses parce que les murs de la salle sont couverts de caricatures grotesques.

^{2.} Le portrait caricatural de La Tulipe fumant sa pipe a été gravé, d'après Favanne, par Jean-Baptiste de Poilly (Cabinet des estampes, Tf 17). C'est aussi par le dessinateur Favanne et par le graveur Poilly qu'a été popularisée la figure de Sans Souci, le frère d'armes de La Tulipe. Son buste, coiffé du même tricorne Louis XV que La Tulipe, les joues gonflées de souffler dans une trompette, existe dans la collection de Vinck, t. VIII, nº 1244.

^{3.} Chaque personnage qui a eu son heure de célébrité a été popularisé par la caricature. Dans le Musée de la caricature de Jaime, Paris, 1838, voir la caricature Charles Minart et Michel le Clerc, artistes qui jouaient du violon dans les rues.

^{4.} Collection Hennin, t. XCIII.

L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE 419

à Toulon, avait pour maîtresse la Belle Cadière, qu'il voulait faire passer pour sainte. Cette fille, à laquelle on avait dessillé les yeux, l'accusa de différents crimes, et l'affaire fut portée devant le Parlement d'Aix. Toute une série de planches grotesques furent imprimées relativement aux rapports qu'aurait eus le Jésuite Jean-Baptiste Girard avec Catherine Cadière. Catherine Cadière était figurée montée sur un perchoir et embrassée par un oiseau à tête



ASSEMBLEE DE VIEILLES FILLES, PAR BOITARD (Cabinet des estampes, Paris.)

d'homme; autour d'elle, sur des branches d'arbres, sont d'autres oiseaux également à têtes d'hommes.

Un des personnages qui ne fut pas moins épargné par l'ironie populaire fut le chevalier d'Éon de Beaumont, cet androgyne sur le

1. Au Cabinet des estampes (collection de l'Histoire de France, Qb 63), voir différents rubans, ou estampes sur étoffe, concernant la Belle Cadière, et l'estampe intitulée Girard délivré ainsi que Barabas. Dans la collection Hennin, t. XCIII, voir quatre planches relatives aux rapports du P. Jésuite Girard avec Catherine Cadière. Cf. Figures des amours du frère Girard et de la Cadière, 5 pièces gravées par N. de Larmessin, d'après Vanloo. Cf. Recueil général des pièces concernant le procès entre la demoiselle Cadière, de la ville de Toulon, et le père Girard, jésuite, Aix, 4731, 2 vol. Il a été fait pour ce recueil une suite de figures gravées à l'eau-forte format in-4°, divisée en 32 planches contenant les faits principaux mentionnés. Imprimé par Gissey de Bordelet, à Paris, in-4°, s. d. (Bibliothèque de l'Arsenal). Le titre de ces gravures est Histoire du Père J.-B. Girard et de M^{lle} Marie Catherine Cadière.

sexe duquel s'engagèrent des paris fameux 1. A Londres, en 1771, furent publiées quatre caricatures contre lui. La première représentait l'enlèvement de M^{lle} d'Éon, qu'une figure allégorique du Temps transportait en Angleterre, tandis que des spectateurs regardaient la scène avec des lorgnettes à longue portée, puis c'était la députation des parieurs du café Janethan, les noces, et, enfin, l'entrée triomphante à Windsor. Toutes ces équivoques sur son sexe fournissaient matière à des plaisanteries gauloises dont la provenance n'est évidemment pas d'outre-Manche.

La caricature anglaise est dépourvue de ce caractère, de gaieté particulière à l'esprit français, esprit léger et spontané aimant à s'amuser, mettant son plaisir jusque dans les joujoux d'enfants. En 1746, on imagine à Paris des pantins pour faire jouer d'abord les enfants et qui divertissent tout le public. Ces petites figures, faites en carton, avec un fil derrière pour faire remuer et danser les bras et les jambes, représentent Arlequin, Scaramouche, et différents personnages dont quelques-uns dans des postures lascives. Barbier¹ fait remarquer qu'il y en a de peints par de bons peintres, entre autres par M. François Boucher, un des plus fameux de l'Académie, et qui se vendaient cher. Cette mode coïncida avec celle des découpures. Dans les salons on offrait des estampes à découper, détachées de livres de chansonniers. On les collait, les coloriait, on composait des scènes entières par le rapprochement de personnages empruntés à des gravures de toutes sortes. « Épigrammes », dit le marquis d'Argenson, « historiettes ridicules, singeries qui n'ont en vue que le mal du prochain, saillies désobligeantes, dédain de tout, critique irréfléchie, voilà le siècle. »

ANDRÉ BLUM

(La fin prochainement.)

^{1.} Cf. l'estampe de Rosemberg qui se vendait à Paris, chez Comba, Due del M^{lle} la Chevalière d'Éon de Beaumont avec M. de Saint-Georges. Voir L. Perey, La Fin du XVIII^e siècle: le duc de Nivernais, Paris, 1891. Les quatre pièces citées plus haut, parues à Londres en 1771, se trouvent dans la collection Leber, n° 6064.

^{2.} Barbier, Journal de la Régence, t. IV, p. 24. Boucher est l'auteur de beaucoup de caricatures; entre autres, il faut citer (catalogue Paignon-Dijonval, nº 3396) la caricature d'un peintre travaillant à son chevalet et ayant une tête d'âne.



BIBLIOGRAPHIE

ALFRED DEHODENCQ, L'HOMME ET L'ŒUVRE par Gabriel Séailles1.



BOHÉMIENNE DANSANT

PAR A. DEHODENCQ

M. Gabriel Séailles nous a conté naguère la vie mouvementée, incertaine et douloureuse d'Alfred Dehodencq. Le livre, devenu rare, vient d'être réédité par la Société de propagation des livres d'art, avec des illustrations, une préface, des notes et un catalogue qui en augmentent encore l'intérêt. L'auteur connut Alfred Dehodencq, il recueillit directement les récits de sa carrière vagabonde; le portrait qu'il nous en a tracé a été pris d'après nature. Lorsqu'il entreprit de raconter la vie de l'artiste au lendemain de sa mort, des documents lui furent remis, permettant de préciser les faits, de dater les œuvres, de connaître les pensées mêmes de Dehodencq par les lettres d'une forme élégante et d'une sensibilité délicate qu'il adressait à ses amis et, affectueuses, à sa mère. Son récit enthousiaste et précis nous révèle une personnalité fière

1. Paris, Société de propagation des livres d'art. Un vol. in-8, (Coll. de M. Gabriel Séailles.) XXII-211 p. av. fig. et 32 planches.

sympathique, généreuse et ardente, dédaigneuse de gloire et de richesse. d'une grande intelligence et d'une délicatesse raffinée, et M. Gabriel Séailles sait parler de ses amis avec tant de chaleur et de sincérité que ses lecteurs ne peuvent résister à partager sa sympathie et son admiration. Aussi bien cet hommage était dû à ce maître bien doué, insouciant, sensible et original qui ne réussira jamais à tirer parti de ses succès et qui, après avoir vécu longtemps en Espagne et au Maroc, après avoir exécuté un grand nombre d'œuvres puissantes, dont plusieurs



BOHÉMIEN, DESSIN PAR A. DEHODENCQ (Collection de M. Gabriel Séailles.)

firent sensation lorsqu'elles apparurent, revint en France, où il ne trouva, à l'exception de quelques amis fidèles et généreux, qu'indifférence, sottise ou jalousie. Il fut douloureusement meurtri et sa vie se termina dans l'indigence et le chagrin.

Alfred Dehodency a traité tous les genres. Il a peint d'excellents portraits, des tableaux d'histoire, des sujets religieux, surtout des scènes populaires, espagnoles et orientales, par quoi il a assuré sa gloire. Lorsqu'il pénétra en Espagne, où s'étaient conservées si pures les coutumes locales, il fut comme ébloui des éclatants spectacles qu'il avait sans cesse sous les yeux. Dans des milliers de croquis il fixa les types divers et pittoresques qu'il rencontrait à chaque pas dans la rue, et cet enthousiasme, cette fièvre de travail s'accrurent encore quand il se rendit au Maroc. On a signalé souvent son don particulier à discerner les divers éléments d'une foule et à en reproduire exactement la confusion et le mouvement. Parmi tous les peintres qui ont été chercher leur inspiration dans

les scènes de la vie orientale, il est, croyons-nous, le seul qui se soit appliqué à représenter la foule. Et, pourtant, n'est-ce pas un des caractères les plus typiques, les plus impressionnants des villes musulmanes que cette densité humaine, bigarrée, désordonnée, serrée dans des rues étroites, irrégulières, où se confondent toutes les races, toutes les croyances, tous les costumes, que cette prodigieuse masse de population dans de petits espaces, ce désordre, ce grouillement humain, ce pullulement, cette cohue agitée parfois de mouvements violents, de passions terribles? Dehodencq comprenait cette foule et l'aimait; il l'a souvent peinte dans ses tableaux indifférente, cruelle ou gaie. Si cette faculté singulière de représenter cette chose inconsistante et mouvante qu'est une foule trouva dans les scènes marocaines, en des œuvres rares et exceptionnelles, sa plus heureuse utilisation, elle se révèle déjà dans des œuvres antérieures inspirées de la vie espagnole,

et Dehodencq en tirera encore un excellent parti dans ces compositions de la fin de sa vie : L'Arrestation de Charlotte Corday, et surtout Le Départ des mobiles



DESSIN POUR « LES ADIEUX DE BOABDIL », PAR ALFRED DEHODENCQ (Collection de M. Jean Guiffrey.)

où semble se manifester une si curieuse influence de Manet et de Menzel. Il choisissait toujours avec soin le sujet de ses tableaux, il en méditait Ionguement la composition générale, fixant sa pensée dans des croquis rapides et des études alertes, puis il étudiait chaque groupe, chaque personnage, raisonnant, comparant, changeant chaque attitude, chaque geste, chaque expression, et l'œuvre était arrêtée jusqu'en ses détails lorsqu'il commençait à la dessiner sur la toile définitive. Si l'on n'avait comme témoins les innombrables dessins, croquis, études à la plume ou au pinceau, on ne pourrait se douter de ces tâtonnements, de ces longs raisonnements qui ont précédé l'exécution de tel tableau où se meut si naturellement, dans un désordre paraissant si spontanément conçu, une masse populaire que l'on croirait fixée par l'objectif instantané du photographe. Ces études et ces dessins de Dehodencq sont admirables de franchise et de précision. Il aimait à fixer un mouvement, une attitude, un geste, par quelques traits de plume rapides jetés nerveusement sur le papier. Ses études peintes sont vives et brillantes, largement traitées à pleine pâte. Dans ses tableaux définitifs, Dehodencq exprimera son amour pour les belles colorations et la lumière gaie des pays ensoleillés.

L'illustration du volume de M. Gabriel Séailles, attentivement composée, donne une idée juste et précise de ce tempérament d'artiste, laborieux, ardent et patient. L'exécution en est due à M. Marotte et c'est à M. Marotte aussi que la Gazette a eu recours, pour la planche en couleurs qui accompagne ces lignes et qui doit, dans l'intention de la Gazette, permettra d'apprécier les brillantes qualités du maître coloriste.

Dehodencq laissa en mourant deux fils. L'aîné a conservé pieusement le souvenir de son illustre père et a mis le plus grand empressement à faciliter l'exécution matérielle du livre de M. Gabriel Séailles. L'autre, le plus jeune, Edmond, avait hérité des dons artistiques de son père. Il grava avec originalité et vigueur un certain nombre de tableaux d'Alfred Dehodencq, et ces eaux-fortes contribuent à l'illustration du volume consacré à son père. Il avait peint aussi quelques tableaux qui permettaient toutes les espérances, lorsqu'il mourut à vingt-sept ans. La fatalité le frappa, qui s'était acharnée longtemps sur Dehodencq. Du moins celui-ci laissa-t-il un ami sincère et généreux qui sut le comprendre et l'apprécier à sa valeur et qui, en écrivant le récit de sa vie, donne à ses œuvres un lien nécessaire, et contribue ainsi à assurer sa gloire.



MUSICIEN ARABE
DESSIN PAR ALFRED DEHODENCQ
(Collection de M. Gabriel Séailles.)

J. G.



et des vitudes alertes, puis il étudiait chaque groupe, chaque personnage, raisonnant, comparant, changeant chaque attitude, chaque geste, chaque expression, et l'œuvre était arrêtée jusqu'en ses détails lorsqu'il commençait à la dessiner sur la toile définitive. Si l'on n'avait comme témoins les innombrables dessins, croquis, études à la plume ou au pinceau, on ne pourrait se douter de ces tâtonnements, de ces tangs raisonnements qui ont précédé l'exécution de tel tableau où se meut si naturellement, dans un désordre paraissant si spontanément conçu, une masse pepulaire que l'on croirait fixée par l'objectif instantané du photographe. Ces études et ces dessins de Dehodencq sont admirables de franchise et de précision. Il aimait à fixer un mouvement, une attitude, un geste, par quelques traits de plume rapides jetés nerveusement sur le papier. Ses études peintes sont vives et brillantes, largement traitées à pleine pâte. Dans ses tableaux définitifs, Dehodencq exprimera son amour pour les belles colorations et la tumière gaie des pays ensoleillés.

L'illustration du volume de M. Gabriel Séailles, attentivement composée, donne une idée juste et précise de ce tempérament d'artiste, laborieux, ardent et patient. L'exécution en est due à M. Marotte et c'est à M. Marotte aussi que la Gazette a eu reçours, pour la planche en confeurs qui accompagne ces lignes et qui doit, dans l'intention de la Gazette, permettra d'apprécier les brillantes qualités du maître coloriste.

Dehodencq laissa en mourant deux fils. L'aîné a conservé pieusement le souvenir de son illustre père et a mis le plus grand empressement à faciliter l'exécution matérielle du livre de M. Gabriel Séailles. L'autre, le plus jeune, Edmond, avait hérité des dons artistiques de son père. Il grava avec originalité et vigueur un certain nombre de tableaux d'Alfred Dehodencq, et ces eaux-fortes contribuent à l'illustration du volume consacré à son père. Il avait peint aussi quelques tableaux qui permettaient toutes les espérances, lorsqu'il mourut à vingt-sept ans. La fatalité le frappa, qui s'était acharnée longtemps sur Dehodencq. Du moins celui-ci laissa-t-il un ami sincère et généreux qui sut le comprendre et l'apprécier à sa valeur et qui, en écrivant le récit de sa vie, donne à ses œuvres un lien nécessaire, et contribue ainsi à assurer sa gloire.



MUSICIEN ARABE
DESSIN PAR ALFRED DEHODENCO
(Collection de M. Gabriel Séailles.)

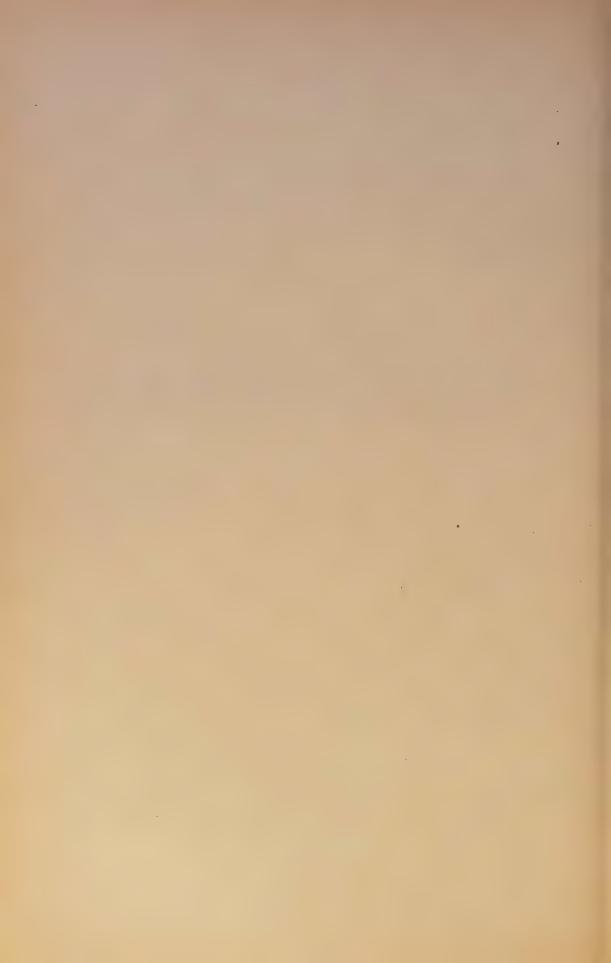
J. G.



Alfred Dehodencq pinx.

ÉTUDE POUR LE « COMBAT DE NOVILLOS »

(Collection de M. Gabriel Séailles.)





REPAS DE LABOUREURS DANS UNE « QUINTERIA », DESSIN DE DANIEL VIERGE

L'INGÉNIEUX HIDALGO DON QUICHOTTE DE LA MANCHE Illustré par Daniel Vierge ¹.



ADIEUX A MARITORNE DESSIN DE DANIEL VIERGE POUR « DON QUICHOTTE »

- « Heureux âge et siècle heureux, celui où paraîtront à la clarté du jour mes fameuses prouesses dignes d'être gravées dans le bronze, sculptées en marbre et peintes sur bois pour vivre éternellement dans la mémoire des temps futurs!... » C'est Don Quichotte qui s'exalte de la sorte, et sans mesure, selon son habitude. Pendant de longues années, un caprice de la fortune, injuste et fréquent, le fera mauvais prophète, du moins en son pays. Jusqu'à un temps bien voisin du nôtre, les extraordinaires aventures du chevalier errant resteront sans pouvoir de suggestion sur les artistes de la péninsule. Quand paraît, vers 1869, dans l'Histoire des peintres, le volume consacré à l'Espagne, Charles Blanc perd patience et s'irrite; écoutez-le déplorer ce mé-
- 1. Paris, Hachette et Cie, éditeurs, 1910. 4 vol. in-4°, illustrés de 260 héliogravures.

pris ingrat envers une source d'inspiration riche et féconde : « Croirait-on », s'exclame-t-il, « que les innombrables tableaux du plus connu de tous les poèmes, n'ont tenté aucun peintre de la péninsule et qu'il était réservé à l'Angleterre et à la France de fixer les types immortels du Chevalier de la Manche et de son écuyer! »

Encore l'objet précis de son sujet entraîne-t-il Charles Blanc à ne pas faire état des tapisseries, des figurines et des suites d'illustrations qui se succédèrent de façon presque ininterrompue, depuis le début du xvme siècle jusqu'à Gustave Doré. L'historien littéraire n'a pas de peine à démêler quelles raisons justifient la faveur rencontrée chez nous par le roman de Cervantès : elle s'explique, à ses yeux, par tout ce qui y dérive de la « matière » de France et de la « matière » de Bretagne, des contes de la Table Ronde et de nos gais fabliaux. Accordons que Cervantès, non content de faire revivre tant de fictions, en a tiré la morale « lorsqu'il a tué, par la trivialité des aventures, le rêve de l'aventurier ». Il n'en reste pas moins que, dans ces péripéties, sans cesse renaissantes, nos artistes aimaient à retrouver maints traits de l'humeur ancestrale, et leur longue prédilection confirme la légitimité de nos droits sur ce qui nous appartient en propre dans le bien espagnol. Pour l'idée, l'invention, le fond du moins; car le milieu est foncièrement indigène, et Charles Blanc avait grand'raison de tancer vertement de leur inconcevable négligence les peintres d'outre-Pyrénées. L'ambiance du roman ne pouvait être rendue que par un compatriote de Cervantès, par un artiste de son sang et de sa race; elle échappe à l'étranger, faute d'accoutumance et d'atavisme. Daniel Vierge était désigné pour se mesurer avec une pareille tâche. Encore ne l'a-t-il pas abordée de front sans précaution et sans crainte. La Gazette a rapporté 1 comment il avait recommencé pour son compte, étape par étape, l'odyssée héroïcomique, avant de la mettre en images. Il faut louer ce scrupule d'une conscience jalouse de seconder par une documentation rigoureuse la spontanéité de l'instinct; ces soins, sans doute ne furent pas inutiles. Le labeur de Daniel Vierge est là, sous nos yeux, présenté avec le luxe qui sied à une entreprise d'exceptionnel intérêt et de longue haleine; il date de la pleine maturité du talent et constitue, avec les dessins du Pablo de Ségovie, le meilleur titre de Vierge auprès de la postérité. Sachons nous abstraire et ne pas trop maudire la Parque qui déroba à l'effort la récompense d'un juste applaudissement. L'œuvre n'avait pas besoin de parure funèbre pour commander l'admiration et s'installer au plus profond du souvenir.

En quoi se différencie-t-elle ? En quoi s'annonce-t-elle durable, sinon classique? Venu le dernier, après tant d'artistes du dehors, Vierge a entendu faire prédominer le caractère national sur le caractère humain; il s'est attaché à ne pas séparer l'action du milieu et à en dégager fortement la couleur locale. Pour les scènes elles-mêmes, il savait, il sentait, qu'une imagination comme la sienne, pittoresque entre toutes, suffisait à faire vivre d'une vie intense le récit du conteur; mais ces scènes devaient se situer dans un cadre copié sur la nature, et nous voici édifiés sur l'opportunité des précisions géographiques auxquelles Vierge s'était préalablement astreint: elles ne se limitent pas à l'exacte détermination du sol; elles visent à rendre l'enveloppe de l'atmosphère et surtout à fixer ces jeux de lumière et d'ombre qui prêtent à des violences si heurtées sous le ciel d'Espagne.

Quand on regarde les planches du Don Quichotte, c'est cela qui frappe en pre-

^{1.} Les Derniers travaux de Daniel Vierge, 1901, t. I, p. 350.



LES SIX DEMOISELLES DÉSARMENT DON QUICHOTTE DESSIN PAR DANIEL VIERGE

mier lieu. On est étonné de l'éclat de ces clartés papillotantes, parfois aveuglantes sur la feuille comme dans la réalité. Tout a beau se formuler en blanc et noir, l'œil n'en saisit pas moins les ensoleillements, comme il devine les tons qui rutilent parmi la poussière des rayons. Auprès de cette reconstitution triomphale de l'entour lumineux et aérien, l'intelligence intime des mœurs et la définition des types semblent des mérites moindres, de plus facile atteinte. Nous ne reviendrons pas davantage sur le don d'approprier le geste à l'action, de le saisir à la volée; ce semblerait une superfétation d'y rendre un nouvel hommage : jamais cependant la fortune ne lui avait été offerte de s'épanouir aussi généreusement; jamais non plus ne s'était prouvée, sous de pareilles espèces, l'autorité d'un dessin alerte, prime-sautier, maître de lui dans la fièvre et l'élan, pouvant tout exprimer avec la même certitude.

C'est une raison de se réjouir que les moindres accents, les moindres inflexions en aient été conservés, dans leur intégrité, par la fidèle héliogravure. Jadis, à propos de Lepère, nous avons rappelé comment Vierge avait secondé la renaissance de la xylographie par les effets d'une autre technique. Cette fois il était revenu au dessin sans demi-teinte et sans gouache grise du Don Pablo de Ségovie, et une traduction par le bois n'eût réussi qu'à exposer l'interprète à des tours d'adresse vains et peut-être dangereux. Certes l'artiste doit lutter contre les procédés photo-mécaniques dans la mesure où il en redoute le mécompte et la trahison; mais ce serait de sa part naïveté ou aveuglement que refuser d'y recourir quand ces mêmes procédés garantissent à la transcription de l'œuvre originale une perfection et un respect auxquels la main de l'homme ne saurait atteindre.



DON QUICHOTTE SE RÉJOUIT DE SA GRANDE VICTOIRE DESSIN DE DANIEL VIERGE

EDME BOUCHARDON, par Alphonse Roserot 1.



ANS le courant de l'année dernière, la Librairie centrale des Beaux-Arts lançait le prospectus d'une nouvelle collection consacrée aux « Grands sculpteurs français du xviii « siècle », et ce prospectus exposait très justement la raison d'être de la publication projetée : « Tandis qu'on paraît s'efforcer, suivant un programme toujours identique, de multiplier les Raphaël et les

Michel-Ange, les Rembrandt et les Dürer, il est nombre de nos artistes nationaux qui attendent encore d'être mis à leur place véritable et présentés dans tout leur jour: les collections d'Artistes célèbres, jusqu'ici, ont été peu hospitalières en particulier pour nos sculpteurs, même pour ceux de ce xvme siècle qui préoccupe à juste titre la curiosité et enchante le goût de nos contemporains. »

Le moment paraît, en effet, bien choisi pour une pareille entreprise; la vogue est plus que jamais aux œuvres de Houdon, de Pajou, de Lemoyne et de Caffieri, qui atteignent dans les ventes publiques des prix considérables; ces œuvres se raréfient sur le marché, et les faussaires à l'affût ne craiguent pas d'y jeter, de temps à autre, quelque habile contrefaçon moderne contre laquelle les plus avisés ont parfois peine à lutter. L'audace de ces faussaires croît en raison de la difficulté que l'on éprouve à se documenter, car les musées, généralement, ne sont pas riches en sculptures françaises, et, faute de guides sérieux à consulter, faute de bases solides sur quoi s'appuyer, les hésitations sont grandes et les comparaisons malaisées. Comment les procédés modernes d'illustration, si favorables à la sculpture, n'ont-ils encore tenté sur cette matière aucune étude critique, c'est ce que l'on a peine à concevoir.

A dire vrai, un travail d'ensemble sur les sculpteurs du xvmº siècle français serait certes un peu prématuré; Adam, Clodion et Falconet sont les seuls, jusqu'ici, qui aient joui de cette insigne faveur d'être présentés au public avec leurs œuvres, encore que, pour tel d'entre eux, on ne se soit pas livré à des recherches aussi minutieuses qu'il convenait. Pour les autres, les tâtonnements sont de rigueur, et l'on pourrait citer dans un musée de premier ordre une œuvre ultra-moderne que les conservateurs attribuent à Pajou tandis qu'elle est publiée dans un ouvrage récent sous le nom de Caffieri. Si les auteurs qui se sont chargés de la rédaction d'une des monographies promises dans la collection des « Grands sculpteurs français du xvmº siècle » réussissent à apporter un peu de lumière dans cette obscurité, on ne saurait trop les féliciter.

Le premier volume qui vient de paraître, consacré à Edme Bouchardon, n'est pas celui qui fera le plus avancer la science dans cet ordre d'idées. Et cela pour deux raisons. La première, parce que l'auteur, M. Alphonse Roserot, en a publié déjà les principaux chapitres dans la Gazette 2 ou dans les volumes des Réunions des

^{1.} Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts. Un vol. in-8, 171 p. av. 60 fig. et 29 planches.
2. La Statue équestre de Louis XV (Gazette des Beaux-Arts, 1897, t. I, p. 195 et 377,

et t. II, p. 159); — La Fontaine de la rue de Grenelle à Paris (ibid., 1902, t. II, p. 353); — La Vie et l'Œuvre d'Edme Bouchardon en Italie (ibid., 1908, t. II, p. 17).

Sociétés des Beaux-Arts des Départements : son ouvrage n'a point toute la saveur de l'inédit. La seconde, parce que Bouchardon a surtout collaboré à de grandes entreprises, comme le mausolée du cardinal de Fleury, la statue équestre de Louis XV, la fontaine de la rue de Grenelle, les groupes du parc de Versailles, la statue de l'Amour, travaux dont on connaît l'histoire par le menu et sur lesquels il y a peu de choses à apprendre. Il a rarement travaillé pour les particuliers; il est l'auteur d'un très petit nombre de bustes, exécutés dans sa jeunesse, et M. Roserot n'a pu jusqu'ici retrouver la trace de quelques-uns d'entre eux (la Duchesse de Buckingham et Mme Vleugels, par exemple); il s'est confiné dans quelques grandes œuvres qui ont assis sa réputation et suffi à sa gloire. Mais Bouchardon fut un dessinateur excellent, et, par bonheur, le musée du Louvre se trouve posséder une magnifique série d'études qui se rapportent aux travaux que nous énumérions tout à l'heure, et dont M. Roserot a tiré un excellent parti : il a même fallu faire un choix, dans l'impossibilité où l'on se trouvait de reproduire l'entière collection de dessins. M. Roserot, se trouvant même trop riche, a négligé d'autres collections, dispersées il est vrai, mais il ne paraît pas y avoir prêté une suffisante attention, puisqu'il ne les mentionne pas. Si j'ouvre mon carnet de notes, je trouve : une « gloire » pour un ciboire entourée de chérubins (sanguine vendue 29 livres à la vente du peintre Lebrun, 1771); - le portrait de Subleyras (sanguine vendue 7 livres, même vente); - huit académies aux crayons noir et blanc, faites à Chaumont avant son arrivée à Paris (chez Mariette); - le portrait du musicien Geminiani, sanguine (ibidem); - dessin représentant le couronnement de Pépin (sanguine de la collection Mariette, vendue en 1777, collection Randon de Boisset); — Mercure ramenant Hercule des enfers (sanguine provenant du cabinet Lempereur, vendue 501 livres en 1777, collection du prince de Conti); - Sainte Cécile et un ange (ibidem); - L'Architecture, allégorie (sanguine provenant de la collection Boileau, vendue 275 livres en 1791); — fronton du Palais-Bourbon (vente M. C., 16-18 avril 1884, nº 10); — statue de Fleuve, et frontispice pour les œuvres de Vignole (collection Bérard, vente des 21-25 février 1891, nos 37-40). Il n'est pas jusqu'aux dessins préparés comme modèles du tombeau du cardinal de Fleury, se trouvant chez Mariette, que M. Roserot a négligé d'indiquer. Ces omissions sont d'autant plus surprenantes que, pour d'autres ouvrages, il a mentionné l'une ou l'autre de ces collections d'amateurs du xvine siècle. Et il était indispensable de nous dire si tel ou tel dessin était entré dans les collections du Louvre. En dehors des dessins mêmes, voici quelques œuvres exécutées par Bouchardon qui ne sont pas signalées par l'auteur, et dont on aurait aimé à connaître la destination dernière : Vénus tenant l'Amour endormi, groupe marbre (vendu 600 francs en 1807, vente après décès de Nogaret, trésorier du comte d'Artois); - La Vierge en prière, statuette de 0m32 de hauteur (vente M. de S., 5 mai 1886, nº 8); — Le Maréchal de Lowendal, buste (vente de la collection du comte de Frohen, 17 février 1887, nº 1). Bien entendu, je ne me porte pas garant des attributions des catalogues, mais, si elles étaient erronées ou au moins sujettes à caution, il importait de nous mettre en garde contre des opinions qui, une fois exprimées, risquent fort de s'éterniser.

L'auteur de Bouchardon a également entre les mains des documents inédits sur son personnage; que ne les a-t-il publiés ici? Pourquoi multiplier la bibliographie inutilement? Pourquoi ne pas nous apporter un travail tout à fait défini-

tif? Le morcellement nuit à l'intérêt du sujet. J'espérais aussi que le chapitre relatif à Bouchardon dessinateur serait plus nourri et plus abondant : la matière ne manquait pas et avait fait l'objet, dès 1895, d'un article qui pouvait être en grande partie réimprimé. On dirait que M. Roserot en parle à regret, tout en constatant que « le crayon merveilleusement souple et ferme de l'artiste s'est exercé dans les genres les plus divers » (p. 124). En deux lignes, il indique qu'une trentaine de graveurs, « que l'on pourrait citer » (p. 143), ont reproduit des compositions ou des études. Et l'on se demande précisément pourquoi ils n'ont pas été cités. A la suite du catalogue de l'œuvre, qui est donné en appendice, incomplètement et un peu trop succinctement à mon gré, il y avait place naturelle pour un autre appendice consacré aux interprètes de la pensée de Bouchardon. Et si j'insiste autant sur ce point, c'est parce que l'auteur, parfaitement au courant de son sujet, était capable de le développer en toute liberté et en toute indépendance, la place ne lui étant pas mesurée.

Car l'éditeur a bien fait les choses. Le papier employé laisse peut-être un peu à désirer, quoique favorable à l'illustration. Mais celle-ci est considérable (60 figures dans le texte, la plupart d'après des dessins, et 29 planches hors texte, dont 5 héliogravures). Bouchardon n'en sera ni plus estimé ni plus célèbre, mais le curieux, l'artiste, l'amateur y trouveront ample matière à se documenter sur le talent d'un homme dont la caractéristique tient en deux mots : simplicité, conscience. Simplicité qui le porta à réagir contre le maniérisme qui commençait déjà à s'affirmer chez quelques-uns de ses contemporains; conscience qu'il poussait jusqu'au scrupule et qui le rendait incapable de fixer ses idées définitivement. Jaloux de ne rien mettre au jour qui ne fût extrêmement épuré, affirme un de ses amis, « il consumait peut-être encore plus de temps à méditer qu'il n'en employait à opérer ». C'est ce qui explique pourquoi un si grand sculpteur n'est pas devenu populaire à l'égal d'un Falconet ou d'un Houdon.

HENRI STEIN



LES ARMES DE LA VILLE DE PARIS

DESSIN DE BOUCHARDON

GRAVÉ PAR SOUBEYRAN

LA SCULPTURE BOLONAISE, par J.-B. SUPINO 1

NE des questions les plus intéressantes que soulève l'histoire de l'art dans les villes secondaires de l'Italie est celle de savoir de quelles grandes écoles elles dépendent. Dans l'émiettement de l'Italie au Moyen âge, on parvient aisément à distinguer les deux régions qui ont tout dominé: la Toscane d'abord et, après elle, la Vénétie.

L'étude de l'art à Bologne nous en fournit des preuves nouvelles. M. Supino, aujourd'hui professeur d'histoire de l'art à Bologne, qui consacre désormais toute son activité à l'étude de l'art bolonais et qui, après nous avoir donné un livre sur l'architecture à Bologne, nous donne un livre sur la sculpture dans cette ville, était plus apte peut-être que tout autre à reconnaître les origines étrangères de l'art bolonais, par suite de sa profonde connaissance de l'art toscan, à l'étude duquel il s'était jusqu'à ce jour consacré tout entier. Ses conclusions sont que l'école de sculpture bolonaise n'a rien produit de personnel, qu'elle a toujours subi des influences étrangères, celle de Venise dans une faible mesure et, par-dessus tout, celle des écoles de Toscane, des écoles de Pise, de Sienne et de Florence.

Bologne, ville riche, ville lettrée, ville très chrétienne, a un lointain passé artistique. Le groupement d'églises, de chapelles, de monuments, qui s'est fait autour de la vieille basilique de Saint-Étienne, montre qu'elle fut une des premières à s'éveiller à la vie artistique. Là, elle devance la Toscane et se rattache très nettement aux écoles romanes du nord de l'Italie. Il ne saurait être question d'influences toscanes avant la seconde moitié du xine siècle, puisque l'école toscane ne commence réellement qu'à cette époque, avec la venue de Nicolas de Pise. Mais dès que Nicolas de Pise apparaît, Bologne s'adresse à lui et lui commande cette Châsse de Saint Dominique qui est un des joyaux de l'art italien. C'est Pise, à ce moment, qui est maîtresse de l'art, et non pas Florence; et il est curieux de noter qu'aucune œuvre de Nicolas de Pise ne fut faite pour Florence. Ses œuvres sont à Pise, à Sienne, à Pérouse et à Bologne. Et le fils de Nicolas, Jean de Pise, vivra encore sans que Florence songe à s'adresser à lui.

Au milieu du xive siècle, c'est aux Vénitiens que les Bolonais s'adressent pour l'autel majeur de l'église Saint-François. Et ceci est comme une preuve du léger arrêt que l'art subit en Toscane vers le milieu de xive siècle, tandis qu'il continue à prospérer dans le nord de l'Italie.

Mais dès le début du xve siècle, la Toscane, Florence surtout, prend un prodigieux essor et dépasse de bien loin tout ce qui se fait alors en Italie.

C'est à un Toscan, à un maître qui est né à Sienne, mais dont l'éducation fut profondément florentine, c'est à Jacopo della Quercia, que les Bolonais font appel lorsqu'ils veulent construire la façade de San Petronio, et cette œuvre est une

^{1.} La Scultura in Bologna nel sec. xv. Ricerche e studi di J.-B. Supino. Bologna, N. Zanichelli, 1910. Un vol. in-8, 223 p., av. 31 gravures.

des plus essentielles de l'art italien. C'est, en effet, le seul exemple qui existe d'un maître de la première Renaissance entreprenant la tâche d'ajouter une facade à une église gothique. Les maîtres florentins du xve siècle avaient bien essayé d'introduire les nouvelles formes dans la façade du Dôme de Florence, mais là ils continuaient uve façade commencée au xive siècle; les travaux antérieurs les gênaient; aussi ils ne purent aboutir et, en fin de compte, ils se décidèrent à détruire tout ce qui avait été fait, mais sans pouvoir parvenir à réaliser leurs désirs d'une facade entièrement nouvelle. A Bologne, Jacopo della Quercia avait les mains libres, et néanmoins on peut se demander si, même avec tout son génie, il lui eût été possible de trouver dans le style de la Renaissance des formes capables de s'adapter à la façade d'une grande église gothique. Elle est très belle, la porte faite par J. della Quercia, mais n'est-elle pas un peu petite, et comment, sans avoir recours au verticalisme de l'art gothique, aurait-il pu parvenir à terminer le décor de cette immense façade? M. Supino, en étudiant les sculptures de Jacopo della Quercia, a cru devoir les comparer aux sculptures précédemment faites à San Petronio par les maîtres du xive siècle, et à ce propos il montre assez justement qu'il n'y avait pas à Bologne, lors de la venue de Jacopo della Quercia, un art de sculpture dont il aurait pu s'inspirer; à Bologne, il reste purement florentin et siennois.

D'autres conclusions de M. Supino sont également à signaler, notamment celles relatives à Sperandio, qu'il ne veut pas reconnaître comme étant l'auteur du portail de la Santa. Cette œuvre lui a été attribuée en raison des analogies qui existeraient entre ce portail et la tombe d'Alexandre V, et M. Supino pense que cette analogie n'existe pas.

A propos de ce tombeau d'Alexandre V, je me permets de soumettre à M. Supino une hypothèse dont, plus que tout autre, il pourrait nous dire le bien fondé. On sait que la tombe d'Alexandre V avait été faite au début du xve siècle par Nicolo d'Arezzo et que cette tombe fut, non pas refaite, mais remaniée par Sperandio en 1482. Or, je serais porté à croire que, seule, la partie inférieure du tombeau, c'est-à-dire le grand soubassement orné de deux figures de Vertus, est de Sperandio, tandis que les parties supérieures, et notamment la statue couchée d'Alexandre V, seraient des restes de l'œuvre de Nicolo d'Arezzo. Au surplus, ce qui est hors de doute, c'est que les deux parties ne se ressemblent pas. Nous avons dans le bas une manière précieuse, un art chiffonné, qui est très exactement l'art milanais de la fin du xve siècle, tandis que le haut est d'un art plus simple, plus rude, et en même temps d'une richesse plus robuste qui correspond réellement aux dernières formes de l'art gothique. La forme terminale de ce tombeau ne rappelle en rien les formes en faveur à la fin du siècle et se rattache très nettement aux formes du début du siècle, par exemple au tombeau de Robert de Saliceto par Andrea de Fiesole (1412) ou à celui d'Annibal Bentivoglio par Jacopo della Quercia (1433). Enfin je dirai que le tombeau d'Alexandre V, très incohérent de formes, ne peut s'expliquer que si l'on accepte l'hypothèse d'un remaniement. La tombe, à mon sens, avait été faite pour être appliquée et suspendue contre une muraille. L'œuvre de Sperandio a consisté à lui donner un soubassement pour la faire porter jusqu'à terre.

Plus encore que le tombeau d'Alexandre V, le tombeau de l'évêque Tartagni, par Francesco di Simone, soulève d'importants problèmes d'art, et je voudrais, sur ce point, ajouter quelques réflexions à celles de M. Supino. Francesco di Simone nous intéresse particulièrement parce que, de tous les élèves de Verrocchio, il a été pour ainsi dire le seul à faire carrière de sculpteur, et l'œuvre de Verrocchio ne peut être bien connu et bien délimité que si on peut le séparer très nettement des œuvres de son élève et trop fidèle imitateur. La distinction n'est pas difficile à faire, mais on pourrait s'y tromper si l'on ne savait pas que Francesco di Simone, habile exécutant, ne fut qu'un très médiocre inventeur et ne fit guère, toute sa vie, que copier les œuvres de son maître. C'est ce que nous dit d'une facon si évidente le tombeau Tartagni. La comparaison des figures des Vertus avec celles de la collection de Mme André, qui sont sans conteste des originaux de Verrocchio, nous prouve que, même dans ses œuvres les plus importantes, Francesco di Simone n'était qu'un copiste et un copiste défigurant ce qu'il copiait. Je crois avoir, il y a quelques années, découvert dans une villa des Martelli, aux environs de Florence, l'original de la Madone de Verrocchio qui a été maladroitement reproduite dans le monument Tartagni. Et je voudrais ajouter aujourd'hui que les anges qui décorent le soubassement du tombeau sont encore des copies de son maître. Ce sont des œuvres exquises, telles, à mon sens, que seul Verrocchio a pu les concevoir. Ce sont les chairs potelées qu'il excelle à reproduire, la souplesse des membres, l'agilité du mouvement, la finesse et la transparence des draperies, le réalisme des ailes, la minutieuse étude des rubans et, en tout, une préciosité d'art dont Francesco di Simone n'a jamais eu la moindre idée. Je conclus de ces considérations que les œuvres de Francesco di Simone doivent être étudiées avec le plus grand soin, car elles nous offrent des copies dont quelques-unes nous font connaître des originaux de Verrocchio actuellement perdus 1.

Revenant au livre de M. Supino, je signalerai les importants documents qu'il a publiés comme pièces annexes et qui nous montrent toute la richesse des archives bolonaises encore inexplorées.

MARCEL REYMOND

1. Voir encore sur ce point le tabernacle de Pérouse, et ses belles figures d'anges debout.



ANGE, DÉTAIL DU SOUBASSEMENT DU TOMBEAU TARTAGNI
PAR FRANCESCO DI SIMONE
(Église Saint-Dominique, Bologne.)

LES MONUMENTS D'ART EN DALMATIE par M. G. Kowalczyk¹



I les peuples heureux n'ont pas d'histoire, celle de la Dalmatie est singulièrement mouvementée. Ce pays a connu les pires fléaux de la nature, il a souffert de fléaux humains. Si sauvage, si riant et si fertile, il fut dévasté par la peste, ébranlé par les tremblements de terre. Sa situation exceptionnelle, au centre presque du monde antique et médiéval, favorisa son commerce, mais le livra aux invasions, à toutes les vicissitudes, à la guerre,

aux dominations les plus diverses. C'est sa gloire; c'est sa faiblesse. Il connut les marins de Grèce, les fastes de l'empire romain, la dissolution du monde antique, le triomphe de Byzance et les richesses de Venise.

Il importait de protéger un passé si nombreux contre de nouveaux avatars, et l'histoire aussi bien que l'art sont redevables à M. G. Kowalczyck d'avoir, par cet ouvrage, conservé avec luxe et fidélité le souvenir de monuments uniques.

Ce n'est pas que la Dalmatie ait souffert aussi de l'oubli ou de l'injustice des artistes et des écrivains. Au milieu du xvine siècle, un architecte anglais, R. Adam, fixait sur le cuivre les ruines du palais de Dioclétien à Spalato et donnait un restauration complète de cet édifice; d'où l'intérêt de reproduire ici ces gravures 2. Les travaux d'Eitelberger, de Hauser, de Jackson, de Rivoira, et surtout de Mgr de Bulitch, constituent une suite précieuse de documents et de recherches. Le présent ouvrage comprend deux volumes; un premier tome est consacré à Spalato, Salone et Knin; le second à Zara, Arbe, Sebenico, Traù, Curzola, Raguse et Cattaro. C'est à Spalato que l'empereur Dioclétien se retirait, à son abdication, dans un admirable palais : sur toutes les frontières la barbarie menacait; au dedans l'ère des révolutions était prête à s'ouvrir. Vaste camp entouré de murailles, ce palais garde encore l'aspect d'une forteresse, mais enrichie des fastes de l'Orient. C'est un vaste rectangle, entouré de murailles, flanqué aux angles de massives tours carrées; à l'intérieur une vaste cour, devenue le centre du moderne Spalato, rappelle ce que l'empire romain nous laissa de plus majestueux. « Placé sur la limite de deux mondes, de l'antiquité romaine finissante et du Moyen âge chrétien et byzantin, il forme entre les deux une naturelle transition... ». Il démontre et explique l'évolution qui a acheminé l'architecture romaine vers des principes nouveaux. Sans lui quelque chose nous échapperait du lien intime qui unit l'art romain du me siècle aux premiers essais de l'architecture chrétienne. A Spalato, pour la première fois en Occident, les arcs appuient directement leur naissance sur les chapiteaux annonçant la forme d'où sortiront

^{1.} Denkmaeler der Kunst in Dalmatien, von Georg Kowalczyk. Mit einer Einleitung von Cornelius Gurlitt. Berlin, Verlag für Kunstwissenchaft, 1910. 2 vol. in-folio, av. 132 héliogravures hors texte.

^{2.} Adam, Ruins of the palace of the emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia. London, 1764.

bientòt les longues nefs des basiliques chrétiennes. L'examen des éléments décoratifs n'est pas moins important: entre l'art chrétien de la Syrie et l'art byzantin de Ravenne, bien plus: entre l'Orient et l'Occident, cet édifice est un intermédiaire incomparable. Un mausolée, un temple de Jupiter, maints vestiges de l'art néo-chrétien et roman s'imposent encore à l'historien et à l'artiste. Salone, détruite par l'invasion des Avares, n'est plus qu'un vaste cimetière, mais, par ses monuments, ses inscriptions et les souvenirs des martyrs qui y furent ensevelis, apporte à l'étude des origines chrétiennes les documents les plus précieux 1. Knin, Zara, Arbe, Sebenico fleurissent sous la domination de la lagune et contiennent des églises et des basiliques remarquables du xine et du xive siècle. Traù, avec sa cathédrale et sa loggia, donne l'impression d'une cité vénitienne au Moyen âge. Raguse, dévastée en 1667 par un tremblement de terre, se souvient seulement de son luxe et de son apogée au milieu du xve siècle.

Jamais images aussi fidèles n'avaient été mises à la disposition des particuliers et des bibliothèques. Car il s'agit ici d'un recueil de reproductions, non d'un ouvrage de critique; point d'hypothèse ou de visée nouvelle sur l'art dalmate: ces 132 héliogravures parlent d'elles-mêmes et la vivante introduction du professeur Cornelius Gurlitt et les notices consacrées à chaque ville suffisent à guider le lecteur.

C. G.

1. Voir Ch. Diehl, En Méditerranée, Paris, Colin, 4901, in-18, ch. 1 et II, et, dans ces chapitres, les pages consacrées à M^{sr} de Bulitch, conservateur du musée de Spalato, qui dirigea les fouilles de Salone avec une telle activité et une méthode si sûre qu'on l'a surnommé « le De Rossi de la Dalmatie ».



ÉTIENNE BOURGEY

EXPERT EN MÉDAILLES

7, Rue Drouot, 7 - PARIS

--

MONNAIES - MEDAILLES

Antiquités Grecques et Romaines

GRAND CHOIX DE MONNAIES ANTIQUES

MÉDIÉVALES ET MODERNES

ACHAT DE COLLECTIONS

Adresse Télégraphique : ETIENBOURG-PARIS Téléphone : 274-64



PARFUMERIE WANDA

PARFUMS PURS DE FLEURS NATURELLES

Exempts de tous produits chimiques, laissant absolument l'arome des Fleurs

Mesdames,

Si vous avez rêvé posséder un parfum pur et idéal:

"LA MARQUE WANDA"

est la seule qui puisse vous le procurer.

Ses Extraits et Essences concentrées sont garantis absolument purs.

Sa Poudre de Riz, par sa douceur et son extrême finesse, est le complément indispensable de votre beauté.

Ses Eaux de Cologne sont les plus soigneusement rectifiées.

Vous trouverez ces excellents produits, dans tous les grands magasins de nouveautés et dans toutes les grandes parfumeries.

Vente en Gros : 27, Rue Truffaut, PARIS



RESTAURATION DE DORURES

Et de Peintures Anciennes

VIEUX BOIS SCULPTÉS, MEUBLES, ANTIQUITÉS Laques en tous genres

SPÉCIALITÉ DE DORURES ET PEINTURES GENRE ANCIEN

A. VAGNER

49, avenue de Ségur, PARIS

POUR AVOIR de BELLES et BONNES DENTS

Le Meilleur Antiseptique, 3f. Pharmacie, 12, Bd Bonne-Nouvelle, Paris SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la veux, les pellicules, séborrhée, alopécie 2 fr Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc Savon Sulfureux, contre l'eczéma Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles . Savon boraté, contre urticaire, sébornhée Savon Naphtol-soufré, contre pelade, eczémas . . .

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

CHEMINS DE FER

PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

La Compagnie mettra en marche, à partir du 23 novembre, le train de nuit extra-rapide desservant la Côte d'Azur :

Ce train aura lieu :

A l'aller : du 23 novembre au 17 décembre, les mercredis, samedis et dimanches; du 18 décembre au 30 avril, tous les jours, sauf le jeudi; du ler au 10 mai, les mercredis, samedis et dimanches.

Au retour : du 25 novembre au 19 décembre, les lundis, vendredis et dimanches; du 20 décembre au 30 avril, tous les jours, sauf le jeudi; du 1er au 12 mai, les lundis, vendredis et dimanches.

Trajet de Paris à Nice en 15 heures.

Ce train est composé de grandes voitures de 1re classe à bogies, de lits-salon, d'un salon à deux lits complets, d'un sleeping-car et d'un wagon-restaurant entre Paris et Dijon.

Nombre de places limité.

On peut retenir ses places d'avance moyennant un supplément de 2 francs par place.

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des

DYSPEPTIOUES

ET DES

NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

1re Ordre - Prix Modérés CASINO-THÉATRE

Pour Renseignements ECRIRE:

Cie DE POUGUES

15, Rue Auber, 15 PARIS



PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre=et=Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: M. Charles VIGNEUX (O. 1.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili Papiers de couleurs, de couchage, buvards DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

Mr M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE: PARIS, 30, rue des Archives.

Librairie centrale d'Art et d'Architecture 106, boulevard Saint-Germain, Paris

W. WARTMANN

LES VITRAUX SUISSES

AU MUSÉE DU LOUVRE

Catalogue critique et raisonné, précédé d'une introduction historique.

Un volume in-4° carré, orné de 30 planches

Prix: 25 francs

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS

Maison fondée en 1878

Actuellement, 139, boulevard Haussmann ACHÈTE TABLEAUX ANCIENS DE TOUTES LES ÉCOLES Bronzes et Obiets d'art

VENTES PARTICULIÈRES Expertise gratuite de midi à deux heures Achète actuellement des tableaux de 1er ordre de toutes les Écoles

INSTALLATIONS ÉLECTRIQUES ECONOMIOUES

FORCE — LUMIÈRE — SONNERIES — TÉLÉPHONES Installations volantes pour soirées, réunions, dîners, etc.

MAURICE THEVENIN, Ingénieur-Electricien 48, rue Notre-Dame-de-Lorette, 48 - PARIS

DOCUMENTS ARTISTIQUES

F. BELLEMERE

OUYRAGES D'ART

BELLES OCCASIONS

106, Boulevard Raspail - PARIS (VIe)

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES

D. A. LONGUET

Reproduction de

DESSINS — GRAVURES — TABLEAUX OBIETS D'ART

Photocollographie, Autotypie, Héliogravure

250, FAUBOURG SAINT-MARTIN, PARIS TÈL. 403-54

LE DOUARIN Successeur

RELIURES ARTISTIQUES ET INDUSTRIELLES ENCADREMENTS

PARIS - 159, Boulevard Saint-Germain, 159 - PARIS

(Métro : SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS)

Supplément au Catalogue des GRAVURES HORS TEXTE

PUBLIÉES PAR LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

et qui sont en vente aux bureaux de la Revue, 106, boul. Saint-Germain, Paris (6°)

ANNÉE 1909

8		1		PRIX	DES	ÉPREU	VES
Numéros d'ordre	AUTEURS	GRAVEURS	SUJETS	Sur	Sur Japon	Avant la lettre	Avec la lettre
1896	Antonello de Mes-						
1000			Portrait d'homme	100	60	30	25 & 40
1897	Ecole attique, V° siè-	Héliogravure	Tête de femme en marbre (Musée du	100			20 4 10
	cle avant JC	-	Louvre)	.,	>>	4	2
1898	Augustin	M ^{me} Malo-Renault	Portrait de Fanny Charrin (Musée du				
1007	Delacroix	(pt. en couteurs)	Louvre)	100	60	30	25 & 10
1301	Delacioia	incongree	lutte, dessin (Musée du Louvre)		>>	4	2
1909	Ichikawa Toyonobou		Le Coup de vent, estampe	,,,))	4	2
1910	Mantegna (attr. à)	Héliogravure	La Présentation au Temple	,,,))	4	2
1913	Art italien ou fran-	Heliotypie	Anges et Vierges, statues en marbre ou en				
	çaıs,XIII° et XIV°s.		pierre (Musée du Louvre)	>>	>>	4	2
1915	Benozzo Gozzoli		pierre (Musée du Louvre) Scènes de la vie de la Vierge (Pinaco-				
1946	Hans Memling		thèque du Vatican)	1))	>>	4	2
.010	land the state of	i roupoj, mi	Louvre)))	>>	10	6
1917	JB. Perronneau	Héliotypie	Portrait de M ^m e de Sorquainville	>>	>>	4	2
1920	Claude Monet		Les Nymphéas		>>	4	2
	Art crétois préhell .		Sarcophage peint (Musée de Candie)	>>	>>	6	3
	Albert Dürer		Portrait d'Albert Dürer (Musée du Prado).	>>	>>	4	2
	H. Le Sidaner		Le Grand Canal à Venise		>>	4	2
	Art français, XVI · s. G. Bastard		Miniatures de manuscrits		»	4	2
	Hans von Marées		Eventail, coupe-papier et boîtes en nacre. Les Hespérides		>>	4	2 2
	Mary Ca satt		L'Enfant au miroir))	4	2
1934	Art byzantin, VI° s.		Chaire de saint Maximien à Ravenne))))	4	2
	Art français, XV° s.		Saint Pierre, sainte Barbe, statues en	"	"	4	4
			pierre (Musée Rolin, Autun)	>>))	4	2
1937	Tocqué		Portrait de M ^m º Mirey et de sa fille)>	>>	4	2
1938	Corot		La Femme à la toque	>>	>>	4	2
						1	l .

Remise de 15 ₀/º aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAITRES MODERNES

A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS

TÉLÉPHONE 819-58

Unique dépositaire des œuvres complètes de

O. ROTY, de l'Institut



(Œuvre de Yencesse.)

Œuvres de J.-C. CHAPLAIN

Daniel DUPUIS L. BOTTÉE

V. PETER

F. VERNON,

A. PATEY G. DUPRÉ

O. YENCESSE

GRAND CHOIX DE MÉDAILLES POUR CADEAUX ET ÉTRENNES

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commorce et de l'Industrie en France SOCIÉTÉ ANONYME. — CAPITAL: 400 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence, SUCCURSALE-OPÉRA, 1, rue Halévy SUCCURSALE: 134, rue Réaumur (Placede la Bourse)

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts de 1 an à 2 ans 2 %, et de 4 ans à 5 ans 3 %, net d'impôt et de timbre); — Ordres de Bourse (France et Etranger); — Sousoriptions sans frais; — Vente aux guiohets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. defer. Obl. et Bons à lots, etc.); — Escompte et encalssement d'effets de commerce et de coupons Français et Etrangers; — Mise en règle & garde de titres; — Avances aur titres; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages; — Virements et chèques sur la France et l'Etranger; — Lettres et billets de Crédit circulaires; — Change de monnaies étrangères; — Assurances (vie, incendie, accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

90 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue; 737 agences en Province; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53, Old Broad Street - Bureau à West-End, 65, 67, Régent-Street), et Saint-Sébastien (Espagne). Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts.

BRUXELLES, 70, rue Royale; ANVERS, 74, place de Meir.

OSTENDE, 21, avenue Léopold.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

RELATIONS

ENTRE

Londres, Paris et l'Italie

par le Simplon

1º Trains express quotidiens.

Aller. — Départ de Londres via Calais 41 h. matin; via Boulogne, 2 h. 20 soir; via Dieppe, 40 h. matin. Départ de Paris : 2 h. 40 soir, V-L; L-S; 4^{re} et 2^e cl. à couloir jusqu'à Milan:

2° cl. à couloir jusqu'à Milan; 10 h. 10 soir. — V-L; L-S; 1° et 2° cl. à couloir jusqu'à Milan, 1° et 2° classes à couloir Dieppe-Milan,

Paris-Genes, Calais-Milan.

NOTA. — Ce train n'attend pas, en cas de retard, la correspondance de 2 h. 20 de Londres.

Retour. — Départ de Rome, 11 h. 40 soir, V-L; L-S; 1^{ro} et 2° cl. à couloir depuis Milan; 1^{ro} ét 2° cl. à couloir Milan-Dienne, Milan-Calais

9 h. matin. V-L; L-S, 4^{ro} et 2° cl. à couloir depuis Milan; 4^{ro} et 2° cl. à couloir Gênes-Paris; V-R, Pontarlier-Paris.

Arrivée à Londres : via Calais, 5 h. 04 soir ; via Boulogne, 3 h. 35 s., 10 h. 45 s.; via Dieppe, 7 h. s.

Aller. — Départ de Londres, 41 h. matin; de Paris, 7 h. 50 soir.

Retour. - Départ de Milan, 4 h. 25 soir.



Les Plaques papiers SONT EN VENTE PARTOUT

MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & CIE, SUCCESSEURS 31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles PAR AN

Vente: 15 Millions

Librairie Artistique et Littéraire FONDÉE EN 1878

FOULARD CHARLES

7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres illustrés

ACHAT DE BIBLIOTHÈOUES Direction de Ventes publiques | TÉLÉPHONE : 824-08 ESTAMPES - DESSINS - TABLEAUX

P. ROBLIN, EXPERT

R. Schneider Sr

65, Rue St-Lazare, PARIS

Encadrements Artistiques - Restauration de Tableaux Tél. 285-17

MAISON FONDÉE EN 1854

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. - PARIS

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert 2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES - INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

H. TALRICH, 97, Boulevard Saint-Germain, 97. — PARIS

TRAVAUX D'ART EN CIRE

RESTAURATION ET REPRODUCTIONS DE SUJETS ANCIENS ET MODERNES

BUREAU DE PASSY: 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal BEDEL & CIE

Rue de la Voute, 14 Rue Championnet, 194 Rue Lecourbe, 308 Rue Véronèse, 2 Rue Barbès,16 (Levallois) MAGASINS

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

J. ALLARD

20, rue des Capucines, 20

GALERIE DE TABLEAUX

des Maîtres Modernes

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVIº et XVIIº siècles

Téléphone : 288-91 & & 19, rue Vignon

MM. MANNHEIM

EXPERTS

7. rue Saint-Georges

OBJETS D'ART

ET DE

HAUTE CURIOSITÉ

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

Spécialité : École française XVIII° siècle

GALERIE SAINT-AUGUSTIN

93, Boulevard Haussmann, 93. — PARIS prês la place Saint-Augustin

HAMBURGER Frères

OBJETS D'ART

ET DE

CURIOSITÉ ANCIENS

AMEUBLEMENTS ET TAPISSERIES

362, rue Saint-Honoré. - PARIS

Jules MEYNIAL, libraire

Successeur de E. JEAN-FONTAINE

30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS & MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

Achats de Livres et de Bibliothèques
Direction de Ventes publiques

HARO & CIE

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1er Ordre 14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

E. LE ROY & Cie

Galerie de Tableaux

9, RUE SCRIBE, 9

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

C. BRUNNER

Tableaux de Maîtres anciens
11, Rue Royale, PARIS

Téléphone : 169-78

HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes — Manuscrits avec miniatures
Reliures anciennes avec armoiries, Incunables, Estampes
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
DIRECTION DE VENTE AUX ENCHÈRES
Catalogue mensuel

TABLEAUX ANCIENS

De toutes les Écoles

François VAN DER PERRE

6, rue Saint-Georges, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES
Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII° et XVIII° siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS met en vente dans ses bureaux, 106, B^d Saint-Germain, des épreuves, en grand ou petit format, de la planche en couleurs publiée dans la livraison de février :

PORTRAIT

DE

MULE LANGE (?)

MINIATURE DE J.-B. ISABEY

(Collection de M. le PRINCE D'ESSLING)

Gravure en couleurs, imprimée à la poupée par VALCKÉ

sur le cuivre même qui a servi à la reproduction en bistre publiée dans le livre de M^{me} de BASILY-CALLIMAKI: Isabey, sa vie et son temps.

PRIX DES ÉPREUVES TIRÉES DANS LE FORMAT 32×45 :

Avant la lettre	Sur parchemin
	DES ÉPREUVES DE PETIT FORMAT 'ormat de la " Gazette des Beaux-Arts ")
Avec la lettre	Sur japon 30 fr. Sur vélin 15 »